Die Mythologie bei Mörike

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Ilse Märtens

aus Lüneburg.

Marburg 1921.

Angenommen von der philosophischen Fakultät zu Marburg.
Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.
Referent: Geh. Reg.-Rat Professor Dr. Ernst Elster.
Tag der mündlichen Prüfung: 11. Februar 1920.

Druck von Gustav Peters, Lüneburg.

Meinen lieben Eltern,

meiner Freundin, der Malerin

Aenne Neuendorff-Koken

(geb. 28. Mai 1885, gest. 20. April 1919),

meiner verehrten Lehrerin

Elisabeth Willführ-Lüneburg

in herzlicher Dankbarkeit.

Inhalt.

Literatur.

Andersen's sämmtliche Märchen übersetzt von H. Denhardt. Leipzig, Reklam, o. J.

Joseph Antz. Eduard Mörike als Lyriker. Ein literarisch-ästhetischer Versuch. Ueber den Wassern. Halbmonatsschrift für schöne Literatur. Herausgeber: Dr. P. Expeditus Schmidt. O. F. M. 1. Jahrg. 1908, Heft 9/10.

Norwegische Volksmährchen, gesammelt von P. Asbjörnsen und Jörgen Moe. Deutsch von Friedrich Breesemann. Mit einem Vorwort von Ludwig Tieck. Berlin 1847.

Athenäum. Berlin 1800.

Avenarius. Unsre Lyrik und Mörike. Der Kunstwart, 13. Jahrg., 1. Juniheft 1900, Heft 17 S. 157 ff.

Jakob Baechtold. Von Eduard Mörike. Deutsche Rundschau XLI Oktober bis Dezember 1884 S. 269 ff.

— — Allgemeine Deutsche Biographie, 22. Bd. S. 243—258.

Ludwig Bauer's Schriften. Nach seinem Tode in einer Auswahl herausgegeben von seinen Freunden. Stuttgart 1847. Zitiert als: Bauer.

Prof. Dr. Bauer-Hildesheim. Eduard Mörike 1804—1875. Eine Betrachtung. Hildesheim 1909. Zitiert als: Bauer, Mörike.

Der geistliche Mai. Marienlieder aus der deutschen Vergangenheit. Herausgegeben von Franz Karl Becker. Leipzig 1913.

Theodor Benfey. Die kluge Dirne. Die indischen Märchen von den klugen Räthsellösern und ihre Verbreitung über Asien und Europa. (Ein Beitrag zu der Geschichte der Märchen.) Kleinere Schriften von Theodor Benfey. Ausgewählt und herausgegeben von Adalbert Bezzenberger. Berlin 1892, Nr. IX S. 156—223.

Hans Benzmann. Eduard Mörikes Lyrik. Deutsche Heimat. Blätter für Kunst und Volkstum. Herausgeber: Professor Dr. Eduard Heyck. Berlin 1902, 6. Jahrgang, Heft 6 S. 178—186.

— — Eduard Mörike. Berliner Neueste Nachrichten. 22. Jahrg. 1902, Nr. 195. Zitiert als: B. N. N.

Georg Berger. Eduard Mörike und sein Verhältnis zur schwäbischen Romantik. XXXVI (45.) Jahresbericht des Kgl. Progymnasiums zu Kempen in Posen. Ausgegeben Ostern 1910.

A. Biese. Die Naturlyrik Uhlands und Mörikes. Theodor Storm und Eduard Mörike. Pädagogik und Poesie. Vermischte Aufsätze. 1. Bd. 2. Auflage. Berlin 1908 S. 201—229. Zitiert als: Biese, Aufsätze.

— — Deutsche Literaturgeschichte. 2. Bd. München 1909. Zitiert als: Biese, Literaturgeschichte.

Hermann Binder. Eduard Mörike. Borromäus-Blätter, herausgegeben vom Verein vom hl. Karl Borromäus in Bonn. Altringen (Württemberg) 1. Jahrg. Nr. 5, Juni 1904 S. 81—84.

Ernst Brandes. Beiträge zu Uhland. Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Kgl. Gymnasiums zu Marienberg. Ostern 1892.

Georg Brandes. Moderne Geister. Literarische Bildnisse aus dem 19. Jahrhundert. 2. . . . Auflage. Frankfurt a. Main 1887.

Die Märchen des Clemens Brentano. Herausgegeben von Guido Görres. 2. Auflage. Stuttgart, ... Cotta . . . . 1879 (Deutsche Volksbibliothek. Vierte Reihe. Stuttgart, ... Cotta . . . . 1879). Zitiert als: Brentano, Märchen.

Clemens Brentano's Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Christian Brentano. 1. Bd. Geistliche Lieder. Frankfurt a. Main 1852. Zitiert als: Brentano, Schriften.

Adalbert Depiny. Ludwig Bauer. Ein Dichterbild aus Schwaben. Triest 1911.

Th. Ebner. Eduard Mörike. Zeitfragen des christlichen Volkslebens. Bd. XXIX Heft 6 (222) Stuttgart 1904.

Joseph Freiherrn von Eichendorff's sämmtliche poetische Werke. 3. Auflage. 1. Bd. Gedichte. Leipzig . . . 1883. 4. Bd. Zitiert als: Eichendorff I und IV.

Ernst Elster. Prinzipien der Literaturwissenschaft. Bd. 1 Halle a. d. Saale . . . 1897. Bd. 2 (Stilistik) Halle a. d. Saale . . . 1911.

L. Erk. Deutscher Liederhort. Berlin 1856.

Herbert Eulenberg. Schattenbilder. Eine Fibel für Kulturbedürftige in Deutschland. 11. Auflage. Berlin 1912.

Hermann Fischer. Beiträge zur Literaturgeschichte Schwabens. Tübingen 1891. Zitiert als: Fischer, Literaturgeschichte.

Karl Fischer. Eduard Mörikes Leben und Werke. Berlin 1901. Zitiert als: Fischer [1].

— — Eduard Mörikes künstlerisches Schaffen und dichterische Schöpfungen. Berlin 1903. Zitiert als: Fischer [2].

— — Eduard Mörike als Künstler. Die Grenzboten. 62. Jahrg., 1. Vierteljahr. Leipzig 1903. S. 719—723. Zitiert als: Fischer, Grenzboten.

Die Blümlein des heiligen Franziskus von Assisi. Herausgegeben von Rudolf G. Binding. Im Insel-Verlag. Leipzig 1911.

Fresenius. Eduard Mörike. Grenzboten 1879, 4. Quartal.

Karl Frey. Wilhelm Waiblinger. Sein Leben und seine Werke. Aarau 1904.

A. Freybe. Der deutsche Volksaberglaube und seine pastorale Behandlung. Der Beweis des Glaubens. Monatsschrift zur Begründung und Vertiefung der christlichen Wahrheit für Gebildete. Herausgegeben von A. Zöckler und E. G. Steude. Neue Folge, 15. Bd., der ganzen Reihe XXX Bd. Gütersloh 1894.

Gautier de Coincy. Les Miracles de la Sainte Vierge. ed. Abbé Poquet. Paris 1857.

Gilgamesch. Eine Erzählung aus dem alten Orient. Zu einem Ganzen gestaltet von Georg E. Burkhardt. Im Insel-Verlag zu Leipzig o. J.

Wolfgang Golther. Handbuch der germanischen Mythologie. Leipzig 1895.

Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm in ihrer Urgestalt herausgegeben von Friedrich Panzer. München 1913. Zitiert als: Grimm, Märchen.

— — Deutsche Sagen, herausgegeben von den Brüdern Grimm. Berlin 1916. Zitiert als: Grimm, Sagen.

Jakob Grimm. Deutsche Mythologie. 3. Ausgabe, Bd. 1—2 Göttingen 1854. Bd. 3, herausgegeben von Elard Hugo Meyer, Berlin 1878. Zitiert als: Grimm My. I, II, III.

Julius Ernst von Günthert. Eduard Mörike. Zum 8. September. Alemannia, Zeitschrift für Sprache, Literatur nnd Volkskunde des Elsasses und Oberrheins, herausgegeben von Dr. Anton Birlinger, Bonn 1875.

— — Mörike und Notter. Berlin und Stuttgart o. J.

Otto Güntter. Eduard Mörike. Rede bei der Jahrhundertfeier in Stuttgart. Süddeutsche Monatshefte 1. Jahrg. 1. Bd. München und Leipzig 1904. Zitiert als: Güntter, Rede.

R. Haym. Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin 1870.

Daniel Friedrich Heilmann. Mörikes Lyrik und das Volkslied. Dissertation Marburg 1913. Teildruck. Vollständig in: Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie. Heft XLVII. Germ. Abt. Nr. 34.

Heinrich Heines sämtliche Werke. Herausgegeben von Ernst Elster. Leipzig und Wien 1890. Bd. I und IV. Zitiert als: Heine I und IV.

Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Uebersetzung und mit Einleitungen herausgegeben von Edgar Hennecke. Tübingen und Leipzig 1904.

W. Hertz. Aus Dichtung und Sage. Vorträge und Aufsätze. Herausgegeben von Karl Vollmöller. Stuttgart und Berlin 1907.

Paul Heyse. Eduard Mörike. Literaturblatt des deutschen Kunstblattes (herausgegeben von Friedrich Eggers in Berlin) 5. Jahrg. Berlin 1854 Nr. 1.

Ricarda Huch. Blütezeit der Romantik. 3. Ausgabe, 2. durchgesehene Auflage. Leipzig 1905.

H. Ilgenstein. Mörike und Goethe. Berlin 1902.

— — Mörikes Lyrik. Gegenwart 66, 1904.

Richard Jahnke. Mörikes „Um Mitternacht". Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lyon. . . 24. Jahrg. 1910. 4. Heft S. 260—263.

Hans Kappenberg. Die bildlichen Ausdrücke in der Prosa Mörikes. Dissertation. Greifswald 1914.

Justinus Kerner. Sämmtliche poetische Werke in 4 Bd. herausgegeben von Joseph Gaismeier. Leipzig, Hesse, 1905, 4. Bd.

Julius Klaiber. Eduard Mörike. Zwei Vorträge über ihn. Stuttgart 1876.

Wilhelm Kosch. Eduard Mörike. Deutsche Arbeit. Monatsschrift für das geistige Leben der Deutschen in Böhmen. Prag. Jahrg. IV, Heft VI S. 393—398.

Johann Heinrich Krause. Die Musen, Grazien, Horen und Nymphen mit Betrachtung der Flußgötter in philologischer, mythisch-religiöser und kunstarchäologischer Beziehung aus den Schrift- und Bildwerken des Altertums dargestellt. Halle 1871.

Rudolf Krauß. Neue Schriften über Mörike. Literarisches Echo. 7. Jahrg. Heft 10, 15. Februar 1905.

— — Mörikes Leben und Schaffen nebst Auswahl seiner Briefe. Eduard Mörikes sämtliche Werke. Leipzig, Hesse, 1905, 6. Bd. Zitiert als: Krauß, Einleitung.

— — Studien zu Mörikes Gedichten. Euphorion, Ergänzungsheft zu Bd. 2 S. 99—121. Zitiert als: Euphorion.

— — Schwäbische Literaturgeschichte II. Freiburg i. B. 1899. Zitiert als: Krauß, Literaturgeschichte.

— — Eduard Mörike als Gelegenheitsdichter. Aus seinem alltäglichen Leben. Deutsche Verlagsanstalt 1895. Zitiert als: Krauß, Mörike.

— — Von Mörikes Maler Nolten. Der Türmer, herausgegeben von J. Emil Freiherr von Grotthuß. 8. Jahrg. 2. Bd. 1906. S. 654 ff.

H. Krockenberger. Eduard Mörike als lyrischer Dichter. Rede, gehalten . . . am 25. Februar 1899. Ludwigsburger Geschichtsblätter, herausgegeben vom historischen Verein für Ludwigsburg und Umgegend. Heft IV 1905 S. 35—70.

Emil Kuh. Eduard Mörike. Emil Kuh's kritische und literarhistorische Aufsätze. In Auswahl herausgegeben und eingel. von Alfred Schaer. Wien 1910.

Hermann Kurz sämtl. Werke in 12 Bänden herausgegeben . . . von Hermann Fischer. Leipzig, Hesse, o. J. 12. Bd. Zitiert als: Kurz.

Hans Landsberg. Eduard Mörike. Moderne Essays. Herausgeber Dr. Hans Landsberg. Berlin o. J. Heft 46, 54 S.

W. Lang. Rudolf Lohbauer. Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte. Herausgegeben von der Württembergischen Kommission für Landesgeschichte. Neue Folge. V. Jahrg. 1896. Stuttgart 1897 S. 149—188.

Ernst Lissauer. Mörike und die moderne Lyrik. Die Tat. Sozialreligiöse Monatsschrift für deutsche Kultur. Herausgegeben von Ernst Horneffer. 5. Jahrg. 1913/1914. Jena 1913. Bd. 1 Heft 5 S. 485—497.

A. Lonke. Eduard Mörike. Protestantenblatt. Wochenschrift für den deutschen Protestantismus. Herausgeber . . . A. R. Emde und D. M. Fischer. Bremen 1905. Nr. 12 S. 133 f. und Nr. 13 S. 147—149.

Karl Mayer. Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen. Erinnerungen. . . . Bd. 1. Stuttgart 1867.

Harry Maync. Eduard Mörike, sein Leben und Dichten. 2. Auflage. Stuttgart und Berlin 1913. Zitiert als: Maync, Biogr.

Harry Maync. Eduard Mörike. Zukunft. 35. Bd. 1901 S. 430—434. Zitiert als: Maync, Zukunft.

— — Mörike und Waiblinger. Beilage zur Norddeutschen Allgemeinen Zeitung 1900, Nr. 221.

— — Aus Eduard Mörikes Sturm- und Drangzeit. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung 1901 Nr. 42.

— — Eduard Mörike im Verkehr mit berühmten Zeitgenossen. Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte. 93. Bd. Oktober 1902 bis März 1903 S. 487 ff.

— — Eduard Mörikes Briefe. Literarisches Echo, Jahrg. 6, 1903—1904. Spalte 1630—1634.

— — Eduard Mörike als Pfarrer. Der Türmer. 2. Jahrg. Heft 10 Juli 1900.

— — Auf den Spuren Eduard Mörikes. Vossische Zeitung 1900 Nr. 30.

Ambros Mayr. Eduard Mörike. Eine literarisch-ästhetische Untersuchung. Programm des K. K. Staatsgymnasiums in Bozen. Veröffentlicht am Ende des Schuljahres 1884/1885.

Paul Merker. Studien zur neuhochdeutschen Legendendichtung. Leipziger Probefahrten. Bd. 9 Leipzig 1906.

Ernst Meier. Deutsche Volksmärchen aus Schwaben. Stuttgart 1852. Zitiert als: Ernst Meier, Märchen.

R. M. Meyer. Mythologische Fragen. II. Mythologische Schemata. Archiv für Religionswissenschaft. Herausgegeben von Albrecht Dieterich. X. Bd. Leipzig 1907. Zitiert als: Meyer, Archiv.

— — Altgermanische Religionsgeschichte, Leipzig 1910. Zitiert als: R. M. Meyer My.

— — Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. Berlin 1912. Zitiert als: R. M. Meyer, Litgesch.

Mörikes Werke, herausgegeben von Harry Maync. Leipzig und Wien 1914. 3 Bände. Zitiert als: Mörike I, II, III; Mörike II S. 13—413 meist als „Nolten" (Fassung von 1832).

Eduard Mörike. Maler Nolten. Roman. 7. Aufl. Leipzig, G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung 1904. 2 Bände. Zitiert als: Nolten [2] I und II.

— — Briefe. Herausgegeben von Karl Fischer und Rudolf Krauß. 1. Bd. Berlin 1903; 2. Bd. Berlin 1904. Zitiert als: Briefe (Brf.) I, II.

— — Eines Dichters Liebe. Eduard Mörikes Brautbriefe. Eingeleitet und herausgegeben von Walther Eggert-Windegg. München 1908. Zitiert als: Brautbriefe.

Briefwechsel zwischen Hermann Kurz und Eduard Mörike. Herausgegeben von Jakob Baechtold. Stuttgart 1885. Zitiert als: Mörike-Kurz.

Briefwechsel zwischen Eduard Mörike und Moriz von Schwind. . . herausgegeben von Hanns Wolfgang Rath. Stuttgart . . . 1914.

Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Eduard Mörike . . . herausgegeben von Hanns Wolfgang Rath. Stuttgart . . . 1919.

Eduard Mörikes Briefe aus seiner Sturm- und Drangperiode (1826—1834). Herausgegeben von Rudolf Krauß. Deutsche Rundschau. 21. Jahrg. Berlin 1895 Heft 4 S. 36 ff.

Aus Eduard Mörikes Briefwechsel. Briefe an Johannes und Elise Mährlen. Herausgegeben von J. Baechtold. Deutsche Dichtg. 10 Berlin 1891.

Theodor Mommsen, Theodor Storm, Tycho Mommsen, Liederbuch dreier Freunde. Kiel 1843.

Johann August Musäus. Die deutschen Volksmärchen. Herausgegeben von K M. Wieland. Gotha bey Karl Ettinger 1804.

F R. Notter. Eduard Mörike. Ein Beitrag zu seiner Charakteristik als Mensch und Dichter. Stuttgart 1875.

Novalis. Schriften. Herausgegeben von J. Minor. 4 Bände. Jena 1907. Zitiert als: Novalis I, II, III, IV.

Rudolf Otto. Das Heilige. Ueber das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. Breslau 1917.

Felix Poppenberg. Bilder aus der Mörikewelt. Nationalzeitung 56. Jahrg. Berlin 1903 Nr. 654. Zitiert als: Poppenberg, Bilder.

— — Mörickestimmen. Neue deutsche Rundschau. Der freien Bühne 13. Jahrg. 1902 Heft 3 S. 334—336. Zitiert als: Poppenberg, Stimmen.

L. Preller. Griechische Mythologie, bearbeitet von C. Robert 4. Auflage Berlin 1894.

Pressel. Das Pfarrhaus in Cleversulzbach vor 50 und mehr Jahren. Stuttgart 1885.

Johannes Proelß. Hauff's „Feuerreuter-Lied“ und Mörikes „Feuerreiter“. Burschenschaftliche Blätter 24. Jahrg. 1909—1910.

C. Reinhold (Köstlin). Die schwäbische Dichterschule und Eduard Mörike Hallesche Jahrbücher 1839 Nr. 18 ff.

Erwin Rohde. Psyche, Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Freiburg i. B. und Leipzig 1894.

Max Rosenthal. Eduard Mörike. Eine Untersuchung seines künstlerischen Schaffens. Beiträge zur Literaturgeschichte. Herausgeber: Rudolf Eichler. Leipzig 1910 Heft 68.

P. Saintyves. Les Saints Successeurs des Dieux. Paris 1907.

Scherer. Poetik. Herausgegeben von R. M. Meyer. Berlin 1884.

A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. I. Teil (1801 - 1802) herausgegeben von Jakob Minor. Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, herausgegeben von Bernhard Seuffert. Nr. 17 Heilbronn 1884.

Hans Schneck. Bei Eduard Mörike. Deutsche Heimat 4. Jahrg. Heft 37.

Gustav Schwab. Maler Nolten. Novelle von Eduard Mörike. Kl. Prosaistische Schriften. Ausgewählt und herausgegeben von K. Klüpfel. Freiburg und Tübingen 1882.

Sculptor. Eduard Mörike. Der alte Glaube. 4. Jahrg. Leipzig 1903.

Franz Söhns. Unsere Pflanzen. 3. Auflage 1904.

Ed. Stemplinger. Mörikes Verhältnis zur Antike. Neue Jahrb. für das klassische Altertum. X. Jahrg. Leipzig 1907.

Th. Storm. Meine Erinnerungen an Eduard Mörike. (1876.) Sämmtliche Werke. 20. Auflage. Braunschweig 1909. Bd. 8 S. 169 ff.

David Friedrich Strauß. Ludwig Bauer. Schweglers Jahrbuch der Gegenwart. Tübingen 1847.

— — Ausgewählte Briefe. Herausgegeben und erl. von E. Zeller, Bonn 1895. Zitiert als: Strauß, Briefe.

— — Gesammelte Schriften II 1876.

Fritz Strich. Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. 2. Bd. Halle 1910.

Nordische Volksmärchen. Die Märchen der Weltliteratur. Herausgegeben von Friedrich von der Leyen und Paul Zaunert. Uebersetzt von Klara Stroebe. Jena 1915.

Ludwig Tiecks ausgewählte Werke in 4 Bänden. Herausgegeben von Georg Witkowski, Hesse, Leipzig o. J.

Uhlands Werke. Herausgegeben von Ludwig Fränkel. 1. Bd. Leipzig und Wien 1893. Zitiert als: Uhland.

Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlungen und Anmerkungen herausgegeben von Ludwig Uhland. 2 Bände. Stuttgart und Tübingen 1844—1845. Zitiert als: Uhland, Volkslieder.

Friedrich Th. Vischer. Aesthetik 2. Teil 1. Abt. § 428.

Friedrich Th. Vischer. Altes und Neues. 1. Heft. Stuttgart 1881.
— — Göthe's Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts. Stuttgart 1875.
— — Gedichte von Eduard Mörike. Kritische Gänge, 2. Bd. Tübingen 1844 S. 243—281.
— — Maler Nolten. Novelle in zwei Teilen von Eduard Mörike. Hallesche Jahrbücher 1839 Nr. 144 ff.
— — Das Symbol. Philosophische Aufsätze. Eduard Zeller zu seinem 50jährigen Dr.-Jubiläum gewidmet. Leipzig 1887.
Vogt und Koch. Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. . . 2. Bd. 3. Aufl. Leipzig und Wien 1910.
Johannes Volkelt. System der Aesthetik. Bd. 1 München 1905, Bd. 3 München 1914.
R. Waldmüller-Duboc. Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte 1876, Nr. 235 S. 59—70.
Karl Weitbrecht. Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. 1. Bd. Berlin und Leipzig 1912.
Richard Weitbrecht. Aus Mörikes Dichterwerkstatt. Allgemeine Zeitung München 1888 Beilage Nr. 32—33.
Philipp Witkop. Die neuere deutsche Lyrik. 2. Bd.: Novalis bis Liliencron. Leipzig Berlin 1913.
Wilhelm Wundt. Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte. 2. Bd. Mythus und Religion. 1. Teil Leipzig 1905. Zitiert als: Vps. II.
— — dass. 4. Bd. . . . 2. Auflage 1. Teil Leipzig 1910. Zitiert als: Vps. IV.
— — 5. Bd. . . . 2. Teil Leipzig 1914. Zitiert als: Vps. V.
— — 6. Bd. . . . 3. Teil Leipzig 1915. Zitiert als: Vps. VI.
Friedrich Wilhelm Zachariä. Murner in der Hölle. Ein scherzhaftes Heldengedicht. Neue verbesserte Auflage Rostock . . . 1767. Die Schöpfung der Hölle nebst einigen anderen Geschichten. Zweyte . . . Auflage Altenburg 1767.

Einleitung.

Unter den neuen Ideen und Theorieen, welche die Romantiker mit der Wärme und Glut doktrinärer Ueberzeugung, die sie auszeichnet[1]), in ihre Zeit hineinwarfen, taucht das Ideal einer neuen Mythologie auf. Im Jahre 1800 forderte Friedrich Schlegel sie in seinem bedeutsamen Athenäums-Aufsatze als höchste, wesensgemäßeste Notwendigkeit für Leben und Entwicklung der Dichtkunst ins Dasein. Für Schelling und A. W. Schlegel ist Mythologie „der eigentliche Stoff der Kunst" [2]), und beide betonen sie die Berechtigung des Anspruches mythologischer Gebilde auf ideelle Realität [3]). Wie Schelling selbst „sich mit der Idee eines großen Naturgedichts voll eigens dafür geschaffener Mythologie trug [4])", so war ihm Sinn und Zweck der Mythologie der, ein Rückleitungsmittel bilden zu können, durch das Philosophie und Wissenschaften in ihren Ursprung, die Poesie, zurückkehren [5]).

In Novalis gewinnt die mythologische Lehre schöpferisch Gestalt. Er spricht nicht nur von der „möglichen Mythologie (freies Fabeltum) des Christentums [6])", von ihrer religiösen und weltanschauungsmäßigen Bedeutung, sondern er schreibt und plant Lieder und Märchen, die ganz in das Symbolische und Allegorische dieser Welterfassung hineingetaucht sind [7]).

Sind die Gestaltungen Novalisscher Mythologie durchweg Geschöpfe freier Erfindung, die mehr oder minder den Charakter der Zeitlosigkeit und damit den der Bedingungslosigkeit an sich tragen, so greifen andere mythendichtende Romantiker und Halbromantiker zunächst vielfach in die Ueberlieferung des griechischen Altertums und des deutschen Mittelalters hinein, um mit deren Gestalten und Motiven als Grundlage die Aufgabe mehr oder weniger vollkommen zu lösen. Neben Novalis treten die Schlegel selbst, tritt Tieck, Brentano, Eichendorff, treten Heine und Lenau, die in ihrem Schaffen mit vollem Bewußtsein die Erneuerung der alten oder die Schöpfung einer neuen Mythologie erstreben.

In diesen geschichtlichen und psychologischen Zusammenhang scheint ein gewichtiger Teil der Mörikeschen Dichtung von selbst einzurücken.

---

[1]) Ricarda Huch S. 1: Die Romantiker „kommen wie vor Jahrhunderten die blonden germanischen Stämme der Wanderung . . ."

[2]) Haym S. 838. A. W. Schlegel S. 329. 331.

[3]) Strich S. 97. Novalis IV I. Teil Kap. 5 S. 137.

[4]) Haym S. 783.

[5]) Haym S. 648. Strich S. 38.

[6]) Novalis II S. 125; III S. 29 f.

[7]) Novalis III S. 30, Nr. 130. A. W. Schlegel 23. Std.

Auch Mörike schrieb Legenden, Sagen und Märchen, und auch in seinen Balladen und lyrischen Gedichten handeln und leben Gestalten und Motive antiken und mittelalterlichen Glaubens und Aberglaubens [1]), auch bei ihm scheint oft ein geheimer symbolischer Sinn durch die Dinge hindurchzublicken, auch bei ihm gewinnt das Ungestaltete Gestalt, das den Menschen als Rätsel Ergreifende in Natur und Welt Wesen, „Ausdruck", „Physiognomie". [2])

Es ist nicht der Gegenstand und nicht der Angelpunkt unserer Untersuchung, diese geschichtliche und psychologische Einstellung der Dichtung Mörikes auf ihre Berechtigung hin zu prüfen — eine Arbeit, welche die Lösung der allgemeineren Frage nach dem Verhältnisse von Mörike und den Romantikern überhaupt in einem Punkte vorbereiten würde. Für uns handelt es sich hier vorläufig allein um die Klarlegung und Erkenntnis des inneren Baues seiner Mythologie selbst, das heißt, um eine Untersuchung, die für jene umfassendere erstgenannte einen Teil der Grundlage bilden muß und wird. Aber das Verhältnis dieser zwei Fragen ist nicht nur das von Fundament und Oberbau. Die romantische mythologische Lehre und ihre schöpferischen Auswirkungen sind für uns nicht nur der Gegenstand einer zufällig mit unserer eigenen verknüpften geschichtlichen Untersuchung, den wir also ganz beiseite lassen könnten. Wir werden die Eigenart der Mythologie Mörikes nicht recht darstellen können, wenn wir sie in Vereinzelung und vor einem leeren Hintergrunde aufführen. Wir werden also vielmehr Worte und Gebilde von Novalis, von den Schlegels, von Tieck, Brentano, Heine, Lenau und Eichendorff heranziehen und das aufzeigen müssen, was in ihnen im Gegensatz zu Mörikes Mythologie als Wesen in Erscheinung tritt. Aber es werden nur beliebig sich ergebende Einzeldinge sein, die in Frage kommen; gerade dieser Charakter der gelegentlichen Vergleichung, der verhindert, daß die romantische Mythologie als Ganzes uns in dem Angeführten entgegentritt, macht uns fähig, den vorgezeichneten Weg zu gehen und die oben eindeutig umschriebene und festgesetzte Aufgabe zu lösen.

Halten wir die Beantwortung der Frage nach dem Verhältnis der Mythologie Mörikes zu der der Romantiker nicht für unsere Aufgabe, und bemühen wir uns nur, die Mythologie Mörikes selbst in ihrem inneren Bau kennen zu lernen, so ergibt sich, daß die Art unserer Untersuchung im wesentlichen eine psychologische sein müsse, wenn auch eine Heranziehung geschichtlicher Zusammenhänge und Tatsachen vielfach unumgängliche Notwendigkeit sein wird. Heranziehnng geschichtlicher Zusammenhänge und Tatsachen, namentlich der berührten romantischen Mythologie, aber heißt nicht: Ermittelung von Entstehungs- und Stoffgeschichte der mythischen Gestalten und Motive in Mörikes Dichtnng. Um die handelt es sich für uns nicht. Vielmehr sollen die gelegentlich angeführten Beispiele aus primitiver oder anderer pseudoprimitiver

1) Landsberg S. 15. 16. 51.
2) Mörike II S. 288.

Mythologie nur dazu dienen, den inneren, mythenpsychologischen Bau der untersuchten Gegenstände in helleres Licht zu stellen. Fast könnte man sagen, daß es sich bei Untersuchung Mörikescher Dichtungen um keine Entstehungs- und Quellengeschichte handeln könne. „Ging" „von je her" seine „Lust am Märchenwesen eigentlich mehr nur dahin ...., dergleichen zu erfinden, als andere, besonders neuere Arbeiten dieser Gattung — zu genießen" [1]), sodaß er aus ihnen sich Anregungen hätte holen können, und spricht er es in einem Briefe an Luise Rau grundsätzlich mit allem Nachdruck aus, daß „die Notwendigkeit äußerer Anregung (und lebender Stoffe des Tages) zur Bedingung des eigenen Ideenfonds wie 4:80" [2]) sich verhalte, so ist damit mindestens das gesagt, daß eine Untersuchung, wie sie hier beabsichtigt ist, jedenfalls ganz im Sinne der künstlerischen Ueberzeugung und Anschauung des Dichters selbst ist. Daß dieser rein mythenpsychologische Standpunkt jedoch nicht nur durch Ehrfurcht vor dem Dichter und seiner Eigenart und Persönlichkeit geboten, sondern daß er in unserem Falle auch der sachlich einzig richtige ist, zeigen z. B. die Auseinandersetzungen Mörikes mit Storm und Hartlaub über den praktischen Einzelfall seines „Hutzelmännleins [3])". Storm faßte die Gestalt des „Pechschwitzers", des „Trösters", als eine geschichtlich überlieferte „Figur des Volksglaubens" [4]) auf, und Uhland meinte in einer Blaubeurer Volkssage gar den Herkunftsort eines einzelnen wichtigen Motives dieses Märchens gefunden zu haben. Demgegenüber erklärt Mörike, daß „auch in der hintersten Kammer seines Gehirns" „nicht die leiseste Spur empfangener Ueberlieferung vorhanden" [5]) sei. Wir haben keinen Grund, dieser Versicherung mit Mißtrauen zu begegnen. Mörike ist kein Heine, und unwahre Naivität oder berechnete Unzuverlässigkeit liegen seinem Wesen vollkommen fern.

Daß Storm und Uhland die Sache gleichwohl so ansehen konnten, wie sie es taten, war deshalb möglich, weil die Dichtung die Kraft hat, Gebilde zu schaffen, die denen der Volksmythologie leiblich gleich sind [6]). „Mit jedem Menschen" wird eben der „Volksglaube" „gewissermaßen" „auch neu geboren, dieselbe Anlage, aus der die Urbilder entkeimten, schafft immer neue Vorstellungen ähnlicher Art". [7]) Das gilt schon für jeden gewöhnlichen Menschen; wieviel mehr aber für den Künstler, der in gewisser Hinsicht dem Primitiven in der Art seiner Apperzeption bedeutend näher steht, da die rein „ästhetische Einfühlung" „nichts anderes"

---

[1]) Brief an Hartlaub 1847. Briefe II Nr. 104 S. 154 f.

[2]) Brautbriefe S. 51. Vergl. auch Mörike-Storm S. 38: „Natürlich liegt in Absicht auf ein Produkt dieser Art nichts dran, wieviel oder wenig an dem Stoffe vorlag . . . . ."

[3]) Zusammengefaßt bei Maync Biogr. S. 320 f. — Brief an Hartlaub Brfe. II, Nr. 205 S. 285 ff. Brief an Storm Mörike-Storm S. 23. 38 f. — Fischer [1] S. 202.

[4]) Maync Biogr. S. 320. Mörike-Storm S. 23.

[5]) Maync Biogr. S. 320. Mörike-Storm S. 38.

[6]) Vps. V S. 28.

[7]) Golther S. 72.

ist „als eine ermäßigte Form mythologischer Personifikation . . . . ".[1]) Uebersehen wir das, und nehmen wir bei jeder Uebereinstimmung zwischen Mörike und anderen gleich eine Abhängigkeit an, so wird es uns in vielen Fällen so ergehen, wie es beim „Hutzelmännlein" Storm und Uhland erging: wir werden „Quellen" finden, von denen der Dichter nichts wußte. Auch möchte es leicht geschehen, daß dann literarische Herleitungen gewaltsam erzwungen würden, indem man Gleichheit von mythologischen Motiven mit Gleichheit von mythologischen Merkmalen[2]), Inhaltliches mit Formalem[3]), verwechselte.

Für die Festsetzung der Grundbegriffe, die uns das Gerüst für den aufzuführenden Bau liefern sollen, und für ihre gegenseitigen Beziehungen und Zusammenhänge stützen wir uns auf den 2., 4., 5. und 6. Band von Wilhelm Wundts „Völkerpsychologie" — eine Grundlegung, wie sie der von uns unserem Gegenstande gegenüber eingenommene Standpunkt ohne weiteres gestattet. —

Wir sahen oben, daß die Romantiker die Aufgabe der Mythologieschöpfung von zwei verschiedenen Ausgangspunkten aus in Angriff nahmen, und daß gemäß diesen Ansatzpunkten und Keimzellen zwei ihrem Wesen nach ganz verschiedene Mythologieen entstanden: die erste, ruhend auf den mythischen Schätzen älterer und jüngerer Vorzeit und ihnen wesentlich nachgeschaffen, möchte ich die pseudoprimitive Mythologie nennen, aus dem Grunde eben, weil sie Gebilde zeigt, wie sie das naive, reflexionsfremde Bewußtsein der Völker als Umprägungen seiner selbst uralt und ewigneu hervorbringt. Dabei ist selbstverständlich und wird in dieser Bezeichnung ebenfalls angedeutet, daß sich solche Mythologie eines Dichters nicht nur in ihrer individuellen Entstehungsart, sondern in gewisser Hinsicht auch in ihrem Wesen von der vergleichbaren primitiven unterscheidet.

Pseudoprimitive Mythologie finden wir in großem Umfange bei Mörike; sie ist es, die jedem, auch nur oberflächlichen Betrachter seiner Dichtung ins Auge fällt, und auf Grund deren man dann überhaupt von Mythologie bei Mörike sprechen zu können und zu müssen glaubt[4]). Ihre Betrachtung verführt dann wohl auch dazu, Mörike wenigstens in diesem Punkte einen „Romantiker" zu nennen[5]), obwohl unsere Untersuchung schon hier mit dem eigenartigen Charakter, den sie für diese Schöpfungen des Dichters herausschälen und ins Licht stellen wird, eine scharfe Kluft gegen die romantische Mythologie erkennen lassen wird.

---

[1]) Vps. II, S. 579—481.

[2]) Vps. V, S. 74 ff.

[3]) R. M. Meyer, Archiv S. 88.

[4]) Berger S. 10. Brandes. S. 23. 29. Fischer [2] S. 125. 129 ff. Fresenius S. 184. Güntter Rede S. 412. Maync WJDM. S. 488. Ders. Zukunft S. 433. Krockenberger S. 56. Lonke S. 148. Nur Ebener S. 37 behauptet, daß „eine solche Bezeichnung" („mythologischer Dichter") „auf Niemanden . . . . weniger passe, als auf Mörike". Vischer Altes und Neues S. 186. Krauß Lit.-Gesch. S. 110.

[5]) Brandes S. 33. Mayr S. 4. Harnack Aufsätze S. 271. Maync Biogr. S. 85.

Noch eigenartiger aber ist das, was bei Mörike als eine zweite Mythologie neben jene erste pseudoprimitive tritt, und was ich, fußend auf einem später vorzutragenden Gedankengange, Mythologie der inneren Form nennen mußte. Diese Mythologie der inneren Form ist etwas durchaus Ureigenes, wie es auch die oben angedeutete zweite Mythenart der Romantiker, wie es insbesondere die Mythologie des Novalis ist. Aber diese Mörikesche zweite Mythologie ist ureigen in einem besonders kräftigen Sinne.

So ergibt sich als Methode, Gegenstand und Ziel unserer Untersuchung folgendes: auf psychologischem Wege (in der oben geforderten Handhabung) wollen wir eine Erkenntnis des inneren Baues dessen zu gewinnen suchen, was, in zwei Aeste sich gabelnd, zusammen den lebendigen Baum der Mythologie Mörikes ausmacht.

Erster Abschnitt:

Innerer Bau der pseudoprimitiven Mythologie Mörikes.

I. a) Ihre Gestaltungsweisen.

Begriff der „Gestaltungsweisen". Die drei Grundformen primitiver und pseudoprimitiver Mythologie, ihr Verhältnis zur Dichtung und seine Folgen.

Wenden wir uns der Gesamtheit der pseudoprimitiven Mythologie Mörikes zu, so ist zunächst wichtig, die Formen, oder besser, die Gestaltungsweisen zu beschreiben und zu bestimmen, in denen ihr Stoff erscheint. Dabei handelt es sich nicht um die Feststellung der literarischen Form, sondern um die Einreihung dieser Gebilde in die drei wichtigsten Gestaltungsweisen mythischer Vorstellungen. Es sind die drei Begriffe: „Märchen", „Sage" und „Legende", die hier zur Anwendung kommen. „Märchen", „Sage" und „Legende" bezeichnen sowohl ebensolche Gestaltungsweisen mythischer Vorstellungen als auch die ursprünglichen Formen erzählender Dichtung[1]). Diese Tatsache kann zu Unklarheiten und Verwechselungen führen, die für unser Vorhaben ganz und gar vermieden werden müssen. Es ist scharf ins Auge zu fassen: reden wir in diesem Zusammenhange von „Märchen", von „Sage" und von „Legende", so ist damit nicht nur das „Märchen" (die „Sage", die „Legende") im literarischen Sinne gemeint. Vielmehr kann das, was im mythenpsychologischen Sinne Märchen (Sage, Legende) ist, in den verschiedensten literarischen Formen auftreten, von der Prosaerzählung an bis zum Epos und zur Ballade. Für die richtige Auffassung dessen, was in diesem für uns in Frage kommenden Sinne „Märchen" heißt, ergibt sich aus dem Gesagten folgendes: durch unsere Märchensammlungen, von den Grimmschen Kinder- und Hausmärchen an, sind wir gewohnt, die Prosaerzählung für d i e äußere Form des Märchens anzusehen, und so setzen wir fälschlicherweise Märchen gleich mit märchenhafter Prosaerzählung. Tatsächlich ist aber die Prosaerzählung nur eine der möglichen äußeren literarischen Formen des Märchens.

Bei alledem ist noch festzuhalten, daß diese Gestaltungsweisen (Märchen, Sage, Legende) nicht immer rein und ganz in der in ihnen zusammengefaßten Stoffmasse durchgeführt sind, daß sich vielmehr Uebergänge und Zwischenstufen von einer zur anderen finden[2]), sodaß z. B. unter dem Titel „Märchen" nicht nur ein einziger, sondern mehrere verschiedene Mythencharaktere zu begreifen sind. Nur insofern sie alle die durchgehenden Merkmale des echten Märchens haben, — nämlich: die

---

[1]) Vps. V S. 31.

[2]) Vps. V S. 36. Grimm Märchen, Vorrede S. 9.

Zauberkausalität im engeren und weiteren (Wunder) Sinne, die „Abwesenheit moralischer Motive“[1]) und die tatsächliche oder „mögliche“ Raum- und Zeitlosigkeit ihres Geschehens — kann man sie mit ebendiesem einheitlichen Ausdruck bezeichnen.

1. Legenden.

Unter Legende verstehen wir eine Unterart der Sage, die sich dadurch kennzeichnet, daß ihre Helden, die sie in mythenumwachsenes Geschehen hineinstellt, in irgendeinem Sinne Heilbringer und Wohltäter sind[2]).

Diese Bedeutung haben sie im allgemeinen nicht für einen einzelnen Menschen und für einen einzelnen Fall, sondern für eine Gemeinschaft und für deren kultisches Leben. Aber sehen wir von diesem letzten Merkmale zunächst einmal ab, so sind wir berechtigt, Mörikes „Die Hand der Jezerte“[3]) eine Legende zu nennen. Jezerte, des Gärtners Tochter und des König Athmas Geliebte, die in ihrem Leben Wohltäterin der Armen ist, nach ihrem Tode zu einer Gottheit wird, deren Quell das Volk heilig hält, und dem Naira Heilkräfte zuschreibt, wirkt aus ihrer Gottheit heraus in Zeichen und Wundern, besiegt ihr feindliche Mächte, die sie in ihrer Bildsäule angreifen und verletzen[4]), und erweist sich als frevelstrafende, aber auch als vergebende und erlösungbringende, seelenrettende übermenschliche Heilige. Diesen letzten und höchsten Sinn ihrer Heldin teilt diese Legende mit christlichen Heiligenlegenden[5]), auf deren Stufe sie damit gehoben ist.

Nun jedoch tritt das ein, worauf wir oben hinwiesen: „Die Hand der Jezerte“ ist ganz und garnicht eine reine Heiligenlegende. Das schließt schon die Tatsache aus, daß es sich ja hier um pseudoprimitive Mythologie handelt. Aber selbst, wenn wir das unbeachtet lassen und uns ganz der mythisch-künstlerischen Täuschung hinzugeben versuchen, müssen wir doch feststellen, daß die Heilige und ihre Geschichte, ihr Werden und Wirken, garnicht den beherrschenden Mittelpunkt der erzählten Mytheninhalte ausmachen. In dem ersten, handschriftlichen Entwurfe, den Mörike 1841 an Hartlaub sandte[6]), ist sogar von alledem nichts da: nur die Zwiesprache zwischen Myrthenbaum, Pinie und Quell am Morgen, „eh das Frühlicht schien[7])“, ist schon vorhanden. Das kann aber als rein dichterisches Mittel aufgefaßt werden, ohne daß dabei die derartigen Stilerzeugnissen immer zugrunde liegenden mythischen,

---

1) Grimm Märchen, Vorr. S. 7. Vps. II S. 331 ff; anders: Saintyves S. 259.

2) Vps. V S. 46 ff. Vps. VI S. 217 ff.

3) Mörike II S. 105—113.

4) Die gleiche Vorstellung liegt zugrunde bei Grimm Sagen I Nr. 347 „Das Muttergottes-Bild am Felsen“.

5) Vps. VI S. 259. Saintyves S. 260: »Les saints . . . apparurent . . . . soulageant les affligés . . . appelant tous les hommes à une vie nouvelle.«

6) Mayne Biogr. S. 323. Briefe II S. 11. Dieser Entwurf ist abgedruckt Mörike III, S. 522, wird als „Arete“ zitiert.

7) Mörike III S. 105. Arete S. 522.

genauer märchengemäßen, Vorstellungen irgendwie bestimmend ins Bewußtsein treten müßten. So hätten wir in dieser ersten, unvollendeten Fassung noch keine legendarischen, kaum mythologische (Nairas Hand!) Züge. Es sei denn, man lege bestimmendes Gewicht auf das einzige berichtete Wunder der Art: von Aretens (so ist hier der Name Jezertens) Hand heißt es, sie „aber behält für immer einen Veilchen Duft, der den ganzen Tempel erfüllt". Damit erscheint diese Hand fast wie eine Reliquie von Heiligen, wie Glieder derselben, die man verehrt. Aber von einem Heilwunder, das von dieser Hand ausginge, wie von den verehrten Gebeinen großer Märtyrer und Heiliger, ist keine Rede. Das Wunder ist eben dieser bleibende „Veilchen Duft". Er hat fast wohl den Sinn, eine Vergottung Aretens ahnen zu lassen, wie sie in der Darstellung der VE[1]) dann tatsächlich ausgesprochen ist. In dieser Fassung des Jahres 1856 (VE) erfahren wir all das oben Erwähnte auch nur ganz kurz: erst Jezertens Erlösung bringendes Erscheinen am Ende des Ganzen erhellt und festigt ihre bis dahin wie ein Schatten durch die Erzählung geistende Gestalt, sodaß wir sie fast nachträglich erst als Heilige und Heldin einer Legende sehen, einer Legende, deren Bestandteile unter den Fäden anderer mythischer Gestaltungsweisen fast verloren gehen. Voll in Erscheinung tritt von legendarischen Wesenszügen nur der der Moral. Aber auch dieser ist mehr aus dem Gehalte, der Stimmung und Führung des Ganzen einfühlend zu erschließen, als daß er an irgendeiner Stelle klar geformt und ausgesprochen wäre. Er liegt in dem Ganzen der knapp, aber großlinig umrissenen Gestalt Jezertens, in der Schuld, Sühne und Erlösung Nairas, in dem Handeln und Erleben des Athmas.

Maync nennt „Die Hand der Jezerte" „halb ein orientalisches Zaubermärchen"[2]). Und in der Tat ist es der Gestaltungscharakter des Märchens, der das eigentlich Legendarische der Erzählung mehr und mehr zurück- und sich in den Vordergrund drängt. Diese „Affinität zum Zaubermärchen"[3]) teilt „Die Hand der Jezerte" mit allen Legenden, weil ja auch ihre Heldin in Zeichen und Wunder wirkt[4]).

Aber trotz allem bleibt Jezerte und alles, was mit ihr zusammenhängt, fast ungreifbar, wie in weiter Ferne hinter allem auftauchend und in diese Welt wie aus einer fremden dunkel hereinragend[5]), wie ihre Bildsäule selbst, die „der Mond mit täuschendem Schein" „vom Grund herauf heben" „wird"[6]). So stellt „Die Hand der Jezerte",

---

[1]) Vier Erzählungen von Eduard Mörike, Stuttgart 1856.

[2]) Mörike III S. 104. Biogr. S. 322.

[3]) Vps. VI S. 219. Vps. V S. 50.

[4]) Diese Tatsache zeigt uns in einem praktischen Einzelfall die Berechtigung, die wir haben, Mörikes Mythologie unter dem Gesichtspunkt zu betrachten wie völkerpsychologische Gebilde (s. Einleitung). Wir werden solchen Einzelbestätigungen öfter begegnen.

[5]) Wie Maync von allen Gestalten des Märchens sagt: „die Menschen darin ... gleichen marmornen Götterbildern hinter einem zarten Gewebe, das die Linien verschleiert" Biogr. S. 323 ff.

[6]) Mörike III S. 109 Z. 18.

mythenpsychologisch betrachtet, eine Schwellenform zwischen Märchen- und Heiligenlegende dar[1]), ja, sie ist ein Keim und Uebergang zur Götterlegende[2]). In diesem ihrem inneren Bau haben wir eine Erscheinung vor uns, wie wir sie in der geschichtlichen Entwickelung der Legende greifen können, indem ihr Heiliger vom reinen Märchenhelden allmählich sich zum Gott heraufentwickelt[3]).

Die Tatsache der zwei im inneren Bau der „Hand der Jezerte" sich durchkreuzenden mythologischen Gestaltungscharaktere bringt es gerade mit sich, daß dieses Legenden-Märchen auf uns wirkt teillos, als „Kunstgebild der echten Art", „selig in ihm selbst"[4]). Als Märchen will es ja nichts sein als es selbst, nichts sagen, als was es sagt[5]). Es ist Spiegel und Umprägung eines ganz in zauberhafte Träume sich versenkenden Bewußtseins, dem wir willig folgen:

„an schwarzen Gründen hin,
Wo der Gesang versteckter Quellen klang,
Gleich Kinderstimmen, die der Wind verschlang[6])".

Das freie Spiel der Phantasie erfüllt immer mit ästhetischer Freude an ihm selbst, und es kommt uns nicht die Frage, ob dieses Kunstwerk noch einen Sinn und einen Zweck haben will außer sich selbst.

So ist hier die Gestaltungsweise des Märchens das Mittel, das den Wesensmerkmalen der Legende, die immer mit Absichtlichkeit in engstem Zusammenhange stehen, diesen ihren schwereren Charakter nimmt. Das Moralische dieser Legende erscheint uns deshalb nicht als ein jähes Herausreißen aus Traum und Erleben, sondern als ein unmerkliches Hinübergleiten aus Nacht in Dämmerung und aus Dämmerung in Tageslicht. Wir merken nichts von Bewußtheit und Absicht und mögen wohl herzlich bewegt hierin die unbewußte Auswirkung einer unendlich zarten Keuschheit des unmittelbaren künstlerischen Gefühls bei Mörike erkennen. Auf der anderen Seite leistet der Charakter der Legende diesem Kunstwerk den Dienst, es vor dem Versinken in die Verworrenheit ungezügelter Phantastik zu bewahren. Die Gefahr solcher Unmäßigkeit trägt jedes Märchen, namentlich das Zaubermärchen, seinem Wesen nach in sich; die Legende aber stellt die Masse der erzählten Dinge in das Leben eines einzelnen Helden ein[7]), der durch sein Tun oder Leiden[8]), durch sein Sein oder Werden „den im Kultus lebenden religiösen Glaubensinhalt nach einer bestimmten Seite zum Ausdruck bringt . . . .[9])"; und so kann das Ganze eine notwendige innerliche Einheitlichkeit und Geschlossenheit gewinnen.

---

1) Vps. VI S. 219.
2) Ebd.
3) Vps. VI S. 219. 226.
4) Mörike I S. 85.
5) Vps. II S. 359.
6) Mörike I S. 147.
7) Vps. V S. 45.
8) Vps. V S. 46.
9) Ebd.

Viel handgreiflicher und ausdrücklicher als in der „Hand der Jezerte" tritt das eigentlich Legendarische, insbesondere das Wesensmerkmal religiös-sittlichen Idealgehaltes, in zwei Teilstücken des „Maler Nolten" hervor, die von Mörike selbst als „Legende"[1]) und als „eine Art von Legende"[2]) bezeichnet worden sind, und auf die Prof. Dr. Bauer-Hildesheim in seiner kleinen Schrift über Eduard Mörike, Seite 13, hindeutet: ich meine die „Sage" vom „Alexis-Brunn"[3]) und von „Jung Volkers Frömmigkeit und wunderlicher Bekehrung"[4]). Mit untrüglich feinem Instinkte hat Mörike immer die seinen Schöpfungen eigenen mythischen Gestaltungsweisen erkannt und ihnen demgemäß, wenn auch wohl unbewußt, durch seine Bezeichnung die richtige Stelle in der Reihe der mythischen Gestaltungsweisen angewiesen.

Die Episode vom Alexis-Brunn, die der blinde Henni der verstörten Agnes am Orte des sagenhaften Geschehens selbst erzählt, ist die Geschichte von einer Bekehrung zum Christentum, von der Prüfung und Läuterung des so Bekehrten, der unter dem gewaltigen Eindruck gottgewirkter Wunder am Ende ein vollkommenes Muster gläubigen Vertrauens und vertrauenden Glaubens wird. Nun aber sind es nicht sowohl die Handlungen des Alexis, des Helden dieser Legende, die als Muster religiösen Tuns erscheinen. Die Vorbildlichkeit, welche die Legende in ihre Inhalte hinein und aus ihnen heraussieht, liegt hier vielmehr in dem Erleben des Helden, das als Urbild dessen aufgefaßt werden kann, was Christen mit „Wiedergeburt" bezeichnen. Es ist ähnlich, wie bei dem Gotterleben und bei der Bekehrung einzelner Heiden, die uns apokryphe Apostelakten des 2. und 3. Jahrhunderts erzählen, doch mit dem Unterschiede, daß dort immer die gewaltige Persönlichkeit eines Apostels beherrschend im Mittelpunkte des Ganzen steht, daß von ihr alle Strahlen ausgehen, und daß auch das den Heiden aufgehende Licht und Leben und die von ihnen erlebten Gotteswunder durch ebendiese Strahlen selbst entzündet und bewirkt werden. Hier in unserer Legende dagegen ist der Bekehrte selbst Held und Mittelpunkt, und das Artbildende seines Erlebens wird dadurch um so schwerwiegender und erscheint dadurch näher

---

[1]) Mörike II S. 408 Z. 6.
[2]) Ebd. S. 306 Z. 31.
[3]) Ebd. S. 408 Z. 7.
[4]) Ebd. S. 306 Z. 30. — Für mythologisches Gut, das die Noltenfassung von 1832 gemeinsam hat mit dem späteren Klaiberschen Nolten, untersuche ich mythenpsychologisch nach dem Ur-Nolten, ziehe den überarbeiteten nur zur begrifflichen Klärung heran. Bei tatsächlicher Abweichung in dem inneren Bau einer und derselben Gestalt (z. B. Kollmer-Anselmo) ist ein Vergleich geboten, da es sich ja um psychologisch verschiedene Stufen mythischer Gebilde handelt. Ein solches Verfahren ist darin begründet, daß die zweite Fassung, die in vielem klarer und schärfer verbindet, begründet und herausarbeitet, ebendarin nicht unmittelbar ist, nicht reine Intuition, sondern bewußt verknüpfende, Widersprüche ausgleichende Dichtkunst. Der Ur-Nolten strömt — auch in seiner Mythologie — ungehemmt Angeschautes, Erschautes aus, ist individualisierende mythologische Einfühlung in höchstem Grade; der Klaiber-Nolten ist bewußte Schöpfung, Gestaltung und Formung erschauter und angeschauter Dinge.

an uns herangerückt. Zwar ist er in seinem mutigen und hingebungsvollen Verkündigen des Evangeliums, in seinem stillen und starken Ertragen von Spott und „Verachtung der Welt“ um des Wortes Gottes willen ein leuchtendes Vorbild gläubiger Christen und die ideale Verkörperung eines „im Kultus lebenden religiösen Glaubensinhaltes“; aber das tritt in der Schilderung ganz zurück gegenüber seinem Erleben, in dem er die herbe Wahrheit der Eingangsworte des „Parzival“ erfährt, aber dann auch die wirksame, erlösende und zur gelassenen Klarheit führende Gnade Gottes. Daß sich die Hoheit und Allmacht Gottes, wie auch namentlich seine verzeihende väterliche Gnade in dem Wiedergrünen oder -blühen einer vertrockneten Pflanze erweist und offenbart, ist ein wohl schon früh in Sagen verwendetes Symbol, dessen für uns klassischer Vertreter der wiedergrünende Stab des Tannhäuser geworden ist. Mir scheint es für die innere Grazie [1]) des Mörikeschen Kunstgeistes überaus bezeichnend, daß er sich hier dieses lieblichen Symbols bedient und zwar mit dem doppelt lieblichen Inhalte, daß das Wiederblühende ein leuchtender Rosenstock ist [2]). Für den Gestaltungscharakter der Legende an sich ist der Einzelinhalt des verwendeten Symbols gleichgültig; aber rein künstlerisch, dichterisch kommt durch ihn ein „rosenfarbenes Leuchten“ [3]) in diesen religiösen Mythus [4]) hinein, ein heller Schimmer, der „zuckt und flimmt“ [5]); und der leistet dasselbe, was die Gestaltungsweise des Märchens in der „Hand der Jezerte“ tat: er mildert für den Hörer die legendenmäßige Absichtlichkeit. Wir können uns an dem Kunstwerk ganz rein, um seiner selbst willen, freuen.

Am Schluß der Legende heißt es: „Viele Jahrhunderte lang soll es ein Gebrauch gewesen sein, daß weit aus der Umgegend die Brautleute vor der Hochzeit hieher reisten, um einen gesegneten Trunk von diesem klaren Wasser zu tun, welches der Rosentrunk geheißen. Gewöhnlich reichte ihn ein Pater Einsiedler, der hier in dem Walde gewohnt. Das ist nun freilich abgegangen, doch sagen die Leute, die Schäfer und Feldhüter, daß noch jetzt in der Karfreitag- und Christnacht das rosenfarbene Leuchten auf dem Grunde des Brunnens zu sehen sei“ [6]). Darin klingt das vielen, namentlich Kultlegenden, eigene ätiologische Interesse nach, aus dem heraus manche von ihnen, wie z. B. die Kultlegenden des Alten Testamentes, fast entstanden zu sein scheinen: Stätten gesteigerter

---

[1]) „Innere Grazie“ hat nichts mit Grazie im gewöhnlichen Sinne, d. i. äußere Grazie, zu tun. Es können nicht nur Lebewesen, sondern auch Kunstwerke „innere Grazie“ haben. Es kann jemand wohl äußere Grazie haben und hat darum doch nicht notwendig innere Grazie. Für „innere Grazie“ könnte man „Stil“ setzen, in dem Sinne, wie man von etwas sagt, es habe „Stil“, um fast dieselben ästhetischen Kategorieen in uns zum Tönen zu bringen. „Innere Grazie“ ist das erste inhaltliche Spezifikum eben eines solchen „Stils“ in einer Sache.

[2]) Das findet sich z. B. in der Sage vom Altar zu Seefeld, vergl. Grimm Sagen I Nr. 355.

[3]) Mörike II Seite 411 Z. 23.

[4]) Bps. V Seite 46.

[5]) Mörike II S. 410 Z. 26.

[6]) Mörike II S. 411 Z. 15—24.

religiöser Verehrung sind es, an welche die Ereignisse und die Erinnerung an die göttlichen oder menschlichen Helden gebunden werden, und deren kultische und späterhin abergläubische Bedeutsamkeit man durch ebendiese Erzählungen zu erklären und zu begründen meint. Aber solche Absicht spricht hier nur ganz leise mit; im ganzen bildet der Zug nur einen reinkünstlerischen Schmuck, der neben anderen Stilmitteln dazu beiträgt, dieser Legende die lieblich-schlichte Bildhaftigkeit echter Volkskunst zu geben.

Auch wird ja der Held, der fromme Alexis selbst, vom Dichter ziemlich undeutlich hingestellt; wir erfahren von ihm nichts als diese eine Geschichte, und die wird auch noch weniger um seinet-, als um der Ehre Gottes willen erzählt: daher geht denn auch von dem Ort der ihm widerfahrenen wunderbaren Geschehnisse nach seinem Tode kaum Heil- und Wunderkraft aus, als überlebende Wirkung der ihn erfüllenden Gotteskraft[1]), wie das wohl sonst von so heiligen Stätten erzählt wird. Ein leiser Anklang an so etwas ist allerdings Seite 411 Z. 17 f. Aber das ist so unbestimmt gesagt, wie ein längst vergessenes, nicht mehr verstandenes Sagenmotiv, wie ein Aberglaube gewordener Glaube. Das bleibende „rosenfarbene Leuchten auf dem Grunde des Brunnens“ selber ist die Kraft und das Wunder, das, wie der bleibende Veilchenduft in der „Arete“ (s. oben), die unmittelbare Gegenwart eines Göttlichen anzeigt.

Aber wenn so auch der Zweckcharakter unserer Kultlegende[2]) erheblich gemildert und das Ganze in den Bereich reiner Kunst hineingerückt worden ist: die Eigenart der Legende blieb doch ganz in ihr erhalten. Die Kultlegende erscheint so zum Teil aus verstandesmäßigen Keimen und aus Ueberlegungen und Betrachtungen wenigstens mitentstanden. Sie rückt damit ursprünglichem Mythus und auch ursprünglicher Dichtung ferner, die beide ja immer und überall aus Affekt und Gefühl geboren werden[3]). Dagegen tritt nun diese „affektive Wurzel“[4]) klar zutage in dem Mythencharakter, der als „Kultgöttersage“[5]) genau von einer solchen „Kultlegende“ zu unterscheiden ist. Als eine Legende in diesem Sinne der „Kultgöttersage“ möchten wir die Erzählung von „Jung Volkers Frömmigkeit und wunderlicher Bekehrung“[6]) ansehen.

Bei ihrem ersten Auftreten erscheinen Kultgöttersagen herausgeboren aus religiösen Hymnen: das Interesse der Gläubigen drängt dazu, von den Gnaden- und Wundertaten, welche die Himmlischen den Sterblichen erwiesen, dankbar und ehrfürchtig Zeugnis zu geben[7]), damit die Gloriole, die in ewigem Glanze das Haupt der Gottheit umgibt, weithin leuchte, und damit diese Gottheit selbst dem sterblichen Auge und Herzen näher

---

1) Vps. VI S. 260.
2) Vps. VI S. 496.
3) Vps. II S. 574; Vps. V S. 20—66; Vps. IV S. 64 u. ö. Elster I S. 16.
4) Vps. IV S. 64.
5) Vps. VI S. 496.
6) Nolten S. 306 Z. 30.
7) Vps. VI S. 206 f.

gerückt werde. Die Entstehung ist somit eine rein affektive, ihr Ergebnis rückt damit in die Geistesart ursprünglicher Mythen ein. Und es läßt sich daraus ohne weiteres annehmen, daß diese Legenden, die aus dem ehrfürchtigen Anbeten der Hymnen herauswuchsen, deshalb auch einen mehr lyrischen Charakter bewahren und gelegentlich wohl sogar in solche reine und unmittelbare Lobpreisungen sich zurückbilden werden.

Klassische Beispiele dieser mythenpsychologischen Gestaltung sind alle Marienlegenden, zu denen ja auch die hier in Frage stehende gehört. Sie haben das Nacheinander der eben angedeuteten Entwicklung im Neben- und Miteinander bewahrt. Ihr Held ist selbstverständlich die Gottheit selbst, in unserm Falle Unsere Liebe Frau, Maria, die hohe Königin und glorreiche Herrin; die durch ihre Gnade Beschenkten sind irgendwelche, fast zufällig betroffene „Fromme“, deren Persönlichkeit keinerlei individuelle Ausgestaltung erfahren hat und uns keinerlei Interesse abgewinnt. Ein solcher Freund und Schützling Unserer Lieben Frau kann wohl gar ein Dieb und Missetäter sein, wenn er nur den Dienst und die Ehrfurchtsbezeugungen vor der gnädigen Herrin nicht vergißt. Versuche einer Individualisierung und persönlichen Bereicherung solcher Begnadigten erscheinen denn z. B. in hierhergehörigen Erzählungen aus den „Miracles de la Sainte Vierge“ des Gautier de Coincy als der ursprünglichen Anlage aufgezwungene fremde Züge.

So ist auch in unserer Legende der durch ein Hubertuswunder [1]) bekehrte Räuberhauptmann zunächst nichts als Träger dieser himmlischen Huld und Gnade. Im Mittelpunkt steht die himmlische Königin selbst und ihr Glanz, ihre „Klarheit“ und „ihr gnadenreicher Schein“, „so ringsumbher ausgoßen“ [2]), und in dessen jubelnden Lobpreis die Legende wie in einen Hymnus (mit Jung Volkers Votivtafel) ausgeht. Aber daneben gewinnt nun die Persönlichkeit des Begnadeten hier selbständige Bedeutung. Sie erschöpft sich nicht im Erleben, im Transparentsein der Herrlichkeit Marias. Wir haben in Jung Volker den Helden vieler „Erzählungen des Volks“ [3]), deren einige uns ausführlich berichtet, andere angedeutet werden, sodaß seine Persönlichkeit eine breite und klare Individualität gewinnt [4]). Um dieser Individualität willen und mittels ihrer Kraft tritt er in unserer Legende selbständig neben die Gottheit Marias: so steht neben dem hymnischen Elemente der Marienlegende das epische. Wie wir diesen Räuber und Spielmann, der ein zweiter Karl Moor in wunderlich-lieblicher Gestalt erscheint, um seiner Gesinnung willen lieben müssen, wie die „Göttin der Gerechtigkeit selbst“ ihm „mit wohlgefälligem Lächeln“ [5]) zusieht, ja, wie die Gottesmutter ein sonderliches Wohlgefallen an ihm an den Tag legt: so ist er nach seiner Bekehrung das Muster innigen Gottdienens in Zucht und Ein-

---

1) Maync Biogr. S. 156.
2) Nolten S. 308 Z. 23 f.
3) Nolten S. 304 Z. 15.
4) Vps. V S. 228.
5) Nolten S. 305 Z. 5 ff.

samkeit, von dem man sogar zu berichten weiß, wie er einen Zug ins Gelobte Land tat, „wo er dann in ein Kloster gegangen sein soll“ [1]). Wie im Alexis-Brunn rein künstlerische Schmuckmittel die im Legendenwesen liegende Absichtlichkeit milderten, so geschieht dasselbe hier in der Volkerlegende dadurch, daß in ihr das Lyrische einen so großen Raum einnimmt. Während jedoch der Alexis-Brunn die Geschichte eines vorbildlichen religiösen Erlebens erzählt, bringt es der geschilderte Bau der Volkerlegende mit sich, daß der Ton hier auch auf dem Tun des Helden liegt. Bleibt uns doch die Persönlichkeit Jung Volkers auch nach seiner Bekehrung und ihren Folgen nicht als betender und in Einsamkeit der Betrachtung sich hingebender Anachoret im Geiste haften. Wir sehen ihn vielmehr auch da ganz in der liebenswürdigen anmutigen „Weltlichkeit und Weltweitheit“, von der uns seine blauen blitzenden Augen sagten; und weil seine Taten, wie ungezügelt und strafbar sie immer erscheinen mögen, doch ihren Beweggründen nach nichts Verwerfliches oder Niedriges haben, so stören sie uns das Bild dieses Legendenhelden keineswegs. Im Gegenteil, eine Art höherer Gerechtigkeit scheint durch ihn verwirklicht zu werden, die dem „Prasser“, dem „übermütigen Edelmann und ehrlosen“ „Vasallen“ unrecht Gut strafend nimmt, „aber dem Bauern“ „Küchen und Ställe“ füllt [2]). Jung Volker bringt nach dieser Seite hin in seiner Persönlichkeit das strenge Vergeltungsideal eines moralisierenden Durchschnittschristentums stark und klar zum Ausdruck. In diesem seinem Tun tritt seine Vorbildlichkeit viel stärker hervor, als in seinem Anachoretentum. Damit gewinnt die ganze Legende — trotz ihres ausdrücklich christlichen Inhaltes! — einen stark heidnischen Klang. Die Helden christlicher Legenden sind und waren Leidende [3]), wie denn z. B. auch die aus dem 13. Jahrhundert stammende deutsche Schilderung ihres Lebens und Leidens bezeichnenderweise „Das Passional“ genannt worden ist. Sie sind und waren Leidende als Märtyrer, sie sind und waren Leidende als Anachoreten [4]). Der helle Tätigkeitsdrang Jung Volkers sticht scharf dagegen ab und verleiht dieser Marienlegende den weltzugewandten Zauber heidnischer Abenteuermärchen. Mit diesem heidnischen Charakter Marmetins stimmt es dann ganz überein, daß er als ein wunderbares Wesen geheimnisvoll-dämonischer Abstammung erscheint [5]), ebenso wie der Held der heidnischen Völundarkniþa [6]).

Viel einfacher als bei allen bisher besprochenen Legenden scheinen die Verhältnisse zu liegen im Bau derjenigen, die einem wohl als erste einfallen mag, und die man daher auch bei jeder eingehenderen Beleuchtung

---

1) Nolten S. 309 Z. 10 ff.
2) Nolten S. 305 Z. 8 ff.
3) Vps. VI S. 258 ff.
4) Vps. VI S. 263.
5) Näheres s. unten I b 1.
6) Die Edda. Die Lieder der sogenannten älteren Edda nebst einem Anhang: Die mythischen und heroischen Erzählungen der Snorra Edda. Uebersetzt und erläutert von Hugo Gering. Leipzig und Wien 1892. S. 141—48.

von Mörikes Schaffen berührt finden wird[1]): bei der Verserzählung „Erzengel Michaels Feder“[2]). Genau gesprochen, handelt es sich in ihr um zwei selbständige, in sich abgeschlossene Legenden, (— wie ja Mörike Vers 1—76 auch als „I“, und Vers 77 bis Schluß als „II“ zusammengefaßt hat —) deren zweite mit der ersten nur durch eine ätiologische Beziehung äußerlich zusammenhängt.

Legende II erzählt nämlich, wie eine Feder des Erzengels Michael zauberhaftes Wunder tut, ein noch größeres darin verspricht, wie der Betroffene, ein reicher Heilbronner Handelsjude, beidem glaubt, sich zum Christentum bekehrt, und wie dann die so wunderlich vom Himmel verheißene Heilung seiner taubstummen Tochter wirklich geschieht. Von dieser Erzengelsfeder berichtet Legende I, wie sie auf die Erde und gerade in die Kirche des schwäbischen Klosters kam.

Wir wollen zunächst Legende I gesondert untersuchen, die sich, wie Maynes Hinweis auf Ernst Meiers „Sagen aus Schwaben“[3]) und Kerners „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit“[4]) zeigen, an vorhandene Sagen anschließt. Sie ist nicht ein so einfaches Gebilde, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Wer ist der Held der Erzählung, der Teufel? Bonifazius? oder der Erzengel? Der Teufel als „Gegenstand der Legende“ ist zwar erst auf einer sekundären Entwicklungsstufe[5]) der Legende möglich, aber er ist eben doch möglich „im Kontrast gegen“ die „ursprüngliche Form der Wohltäterlegende“[6]). Wie er in unserer Legende gleich im Anfang auftritt, so scheint er wirklich zunächst den Mittelpunkt bilden zu wollen. Aber mit dem Augenblick, wo der heilige Bonifazius auf dem Schauplatz erscheint, ist dieser für uns mit seiner vorbildlichen und wunderwirkenden Gebets-, Glaubens- und Gottvertrauenskraft der unbezweifelte Held. Sein Glaube und dessen Kraft lassen ihn unverletzt aus Schwefel, Dampf und Wetterschein des Bösen hervorgehen. Der mächtige Engel Gottes, den sein Gebet herabzwang, steht ihm bei gegen die ihm drohende Todesgefahr, wie er in den Tagen der ersten Christen den wilden Tieren der Arena den Rachen verschloß, daß sie den ihnen preisgegebenen Märtyrern nichts anhaben konnten.

Aber es bleibt nicht bei einer so verhältnismäßig wenig betonten Nebenhandlung irgendeines aus der Menge der himmlischen Heerscharen. Wie es einer der Erzengel selbst ist, einer von denen, die des Christengottes ganz besonders wirksame Dienerschaft bilden, der hier dem Heiligen als Retter aus Not und Qual erscheint, so tritt an die Stelle einer kurzen Erwähnung der Beschirmung hier die breite Schilderung eines regelrechten Kampfes dieses Erzengels mit dem höllischen Dämon: die Gestalt Michaels rückt damit sehr in den beherrschenden Vordergrund

---

[1]) Mayne Biogr. S. 251. Fischer [1] S. 131. Vischer Kritische Gänge S. 270.
[2]) Mörike I S. 180—187.
[3]) Mörike I S. 438.
[4]) Kerner S. 148—150.
[5]) Vps. V S. 47.
[6]) Vps. V S. 47, vergl. auch S. 164.

des ganzen Mythus vor, den Bonifazius stark, ja, in seiner Bedeutung als Legendenheld fast ganz, zurückdrängend. Wir haben so eine Legende mit zwei Helden. Wie der eine dem Himmel, und damit mindestens unsterblichen Halbgöttern, der andere, „trotz der Gloriole, die sein Haupt umstrahlt“,[1]) der Erde angehört: so verleiht jeder von ihnen, als Träger der Erzählung, dieser einen anderen Legendencharakter. Die Anlage und den Sinn der als Bonifaziussage aufgefaßten Erzählung beschrieben wir schon. Rückt dagegen Michael in die beherrschende Stellung, so wird damit auch sein Kampf mit dem Satan Hauptmotiv, und wir haben dann einen jener Dämonenkämpfe, die auf allen Stufen des Mythus erscheinen, vom Mythenmärchen an bis zu diesem Punkte der christlichen Heiligenlegende[2]); nur ist sonst folgerichtig, gemäß der Entwicklung aus uralten affektgeborenen Dämonenvorstellungen[3]), der von den Helden und Heiligen christlichen Kultes bekämpfte Böse in einem Drachen verkörpert dargestellt[4]). Aber Mörike wählt die den deutschen Märchen — im Gegensatz etwa zu den nordischen — geläufige Teufelsgestalt des Bösen; jedenfalls sagt er nichts von einem „Drachen“, obschon „Schwefel“ „Dampf und Wetterschein“ auch an den giftigen, tödlichen und feurigen Hauch solcher Ungeheuer erinnern können.

Michael ist Held und Heilbringer zugleich; und wie in späterer Zeit die Gestalten der Märtyrer und Heiligen dem Volke an die Stelle der alten Schutzdämonen traten, so ist er hier auch ganz zu einer Art schützenden Ortsdämons geworden. Er übernimmt damit eben eine solche sekundäre Stellung und Tätigkeit eines ursprünglichen „Heiligen“, dem er nun, von außen betrachtet, ganz angeglichen erscheint. Wir haben dann auch nicht die Verehrung genießende, Heilwunder wirkende Reliquie eines Heiligen, die dessen Gegenwart und die von ihr ausgehende Kraft ersetzt[5]), sondern die Schwungfeder aus dem Flügel des Engels, die jedoch ebenso magischer Kraftträger und zauberhaftes Wundermittel ist; man ehrt den Erzengel selbst, indem man ihr durch die Weihe und Widmung eines Gotteshauses Ehrfurcht erzeigt.

Da diese Legende sich ganz an eine vorhandene Sage anschließt, ist ihr merkwürdiger innerer Bau kein Erzeugnis individuell eigensinniger Willkür Mörikes, sondern wohl aus dem Hineinspielen des der ursprünglichen Erzählung fremden Motivs vom Kampf zwischen Michael und Satan zu erklären, eines Motivs, für dessen einzelinhaltliche Herkunft Maync auf den neutestamentlichen Judasbrief verweist[6]).

Legende II ist als Erzählung eines Heilwunders mittels einer Reliquie ein klares Beispiel dieser Art von Kultgöttersagen, unbeschadet der Tatsache, daß die Wirkung dieses Heiltums hier, entgegen sonstigem Brauch, nur als eine mittelbare zutage tritt, und daß

---

[1]) Vps. VI S. 261.
[2]) Vps. V S. 218; Vps. VI S. 170.
[3]) Vps. V S. 218.
[4]) Vps. V S. 218.
[5]) Vps. V S. 414.
[6]) Mörike I S. 438.

das kraß Dinglich-Zauberhafte damit religiös und künstlerisch verinnerlicht worden ist.

Ueber dem Ganzen dieser Doppellegende schwebt ein Ton der Luftigkeit und des Scherzes, der unserer ernsthaften Untersuchungen und ihrer Berechtigung zu spotten scheint. Es ist, als wolle sie nicht ernst genommen werden, als hebe sich jeden Augenblick der goldene Schleier der künstlerischen Täuschung, und wir träten aus dem Bereiche selbstvergessener schöpferischer Mythenerlebnisse in die kalte Luft bewußter romantisch-ironischer Darstellung, die den Stoff mit freier Willkür beherrscht und sich nicht an ihn verliert. Aber tatsächlich ist das ganz und garnicht so. Der Ton gutmütigen oder schärferen Spottes, der aus der schweren, ernsten, religiös erhabenen Legende eine Scherzlegende macht, ist im Volksmythus garnicht selten[1]); und namentlich ist es die Gestalt des Teufels, an die sich dort wie ebenso hier bei Mörike Verhöhnung und Verlachen hängen[2]).

Es zeigt sich so auch an diesem Punkte, daß Mörike „volkstümliche Tradition“ „von Hause aus als Erbschaft mitgegeben“[3]), und daß sein Verhältnis zur Volksmythologie überhaupt wie das zum Volkslied war: „innere Verwandtschaft im Fühlen und Denken und im Anschluß daran eine großzügige Heranbildung in der inneren Stilgebung . . . .“[4]).

Unterschied zwischen den Legenden Mörikes und denen der Romantiker. Ihre Aehnlichkeit mit denen Goethes.

Bei einem Vergleiche von Mörikes Legenden mit entsprechenden Werken der Romantiker tritt uns aufs klarste die Berechtigung entgegen, das Urteil Heilmanns über Mörike und das Volkslied ganz im allgemeinen auf das Verhältnis von Mörikes Mythologie zur primitiven zu übertragen. Fast könnten wir uns schon im voraus sagen, daß den Romantikern vom künstlerischen Charakter der Schlegel, Tiecks, Novalis' oder Brentanos, trotz allem Anteil, den sie (und namentlich die jüngeren) für diese Mythenart betätigen, ein derartig einfaches, sich an den Stoff hingebendes und sich darin doch nicht verlierendes Kunstschaffen kaum möglich ist. Es fehlte ihnen eben das kindlich Unbewußte, das Loskommen vom Ich[5]); oder, wenn sie es einmal über sich gewannen, sich an die Sache hinzugeben, statt in freier Herrschaft vollbewußten Geistes darüber zu schweben, dann wurde es, wie bei Brentano, ein grenzenloses Versenken und Sichverlieren[6]), ein Sichtragenlassen vom Stoff und ein Nachgeben gegen alle Lockungen zu Abschweifungen[7]). Im ganzen beobachten wir denn auch, daß sich, gemäß der romantischen Tendenz, „den Stoff durch Auflösung in Geist und Stimmung zu überwinden . . ., die von Friedrich Schlegel zu höchst gestellten Hymnen und Gebete an die Heiligen weit häufiger finden als die eigentlich balladenhaft und

---

1) Vps. V S. 51.
2) Vps. V S. 47.
3) Heyse S. 3 Sp. 2.
4) Heilmann S. 131.
5) Merker S. 95.
6) R. M. Meyer Litg. S. 196.
7) Merker S. 90 ff.

objektiv dargestellten Legenden"[1]). Wie Brentanos „Waldvögelein"[2]) mit einem persönlichen Gebet an die Mutter Gottes und dem englischen Gruße schließt, so sind sehr oft bei ihm und anderen Romantikern [vergl. Friedrich Schlegels „An die heilige Katharina"[3]), „Auf der Pilgrimschaft"[4]), Tiecks „Lyrische Trilogie"[5]) auf „die heilige Cäcilia"[6])] die Legenden „zu einer Art von subjektiven Hymnen"[7]) geworden.

Die Legende aber fordert mehr als die anderen Arten des Mythus von dem Schaffenden kindlich-unbewußte Hingabe an den Stoff, die aber nicht ein Sichverlieren ist. Und zugleich sittlich-religiöse Stimmung des Gemütes: reiner Aesthetizimus schafft sie nicht und reiner Enthusiasmus auch nicht.

So ist denn z. B. auch die alte Genoveva-Legende unter Tiecks Händen ihres mythischen Gestaltungscharakters entkleidet und zu einem Gefäß geworden, in das der Dichter die ganze Fülle romantischer Stimmung, Ahnung und Weltanschauung, den ganzen Reichtum eigenen Ringens und eigener Seelenkämpfe hineinwarf[8]). [Anklänge z. B. an Uhlands „Verlorene Kirche"[9]) in Golos Vision[10]); an Sternbald in den Goloreden der Mondszene[11]); an Lovell-[12]) und Abdallahstimmungen[13])]. Das „tatsächlich Greifbare, mit Sinnen und Gedanken Erfaßbare"[14]), geht unter in romantisch-musikalischem Stimmungszauber[15]). Alles gleicht „verblichenen Teppichbildern"[16]), und die vorbildliche Frömmigkeit Genovevens und ihre Heiligkeit erscheinen uns nicht in der kräftig-praktischen Beleuchtung eines „frommen" Gemütes, sondern in dem weihrauch-goldenen Nebelduft ästhetischer Kunstandacht. Diese ästhetische Kunstandacht, die in den Künstler- und Kurstlegenden des „Klosterbruders", in den auch von anderen gepflegten „geistlichen Gemählden"[17]) und etwa in der Lukaslegende A. W. Schlegels[18]) ebenfalls zum Ausdruck kommt, zeigt aufs klarste den Zusammenhang romantischer Legenden mit der bildenden Kunst des Mittelalters[19]) und

---

1) Strich S. 210. Merker S. 90.
2) Brentano Schriften S. 235—237. Merker S. 94 ff.
3) Friedrich Schlegels sämtl. Werke VIII. Bd. Wien 1823 S. 143.
4) Ebd. S. 144 ff.
5) Merker S. 91.
6) Gedichte von Ludwig Tieck neue Ausg. Berlin 1841 S. 180—182. S. auch A. W. Schlegel Werke Bd. 1 S. 312—313. Nr. 8—9 der „Geistlichen Gemählde".
7) Strich S. 211.
8) Witkowski Einl. zu Tiecks Werken S. XLVII f.
9) Uhland S. 274 ff Str. 7 u. 8.
10) Tieck Band II S. 151.
11) Ebd. S. 140.
12) Ebd. S. 192 (Golo).
13) Ebd. S. 195 (Golo).
14) Witkowski Einl. S. XLVII.
15) Strich S. 210.
16) Witkowski Einl. S. XLVII.
17) z. B. A. W. Schlegels sämtl. Werke herausgegeben von Böcking Leipzig 1846, Bd. I S. 305—315. Merker S. 82—86.
18) Werke I S. 215—219.
19) Merker S. 70—91.

damit ihren im einfach-strengen Sinne nicht schlicht-religiösen Ursprung. Man möchte daher solchen Gebilden, wie es z. B. auch die einzige derartige Schöpfung Friedrich Schlegels, die Geschichte von St. Reynolt [1]), ist, nur mit Vorbehalt den Titel „Legende" geben. Novalis wäre mit seiner tiefinnerlichen Frömmigkeit, der wir schöne Marienlieder verdanken, und der größeren »mâze« seines künstlerischen Charakters wohl imstande gewesen, einfach-wahre Legenden zu dichten. Daß wir von ihm jedoch ebensowenig welche besitzen wie von Friedrich Schlegel, beweist vielleicht, wie schwer auch für ihn, trotz der Größe und Unmittelbarkeit seines Genies, die herrschende Kunstlehre wog, und wie sehr auch sein Schaffen bewußtes Gestalten nach diesen für richtig befundenen Lehren war. Denn die von Friedrich Schlegel und Schelling vorgetragene mythologische Theorie ist es, welche die den Romantikern eigene Neigung zum Individualismus und zur Spekulation verstärkt und sie zu rechtfertigen scheint. Wir sahen, daß diese mythologische Lehre sich nicht mit dem eigentlichen Sinn des Mythus begnügte, sondern ihm in jedem Falle einen weltanschauungsmäßigen, philosophischen unterschob. So kam diese Lehre der in den Romantikern liegenden Geistesart aufs günstigste entgegen. Diese Geistesart ging ja schon an sich auf das Bewußte, Unendliche, und sie sah in allem Vergänglichen nur das Gleichnis eines hinter allem stehenden und durch alles hindurchblickenden höchsten Sinnes. Neben den individuell-hymnischen Wesenszug romantischer Legenden tritt so ein allegorisch-philosophischer, und hier wird dann aus dem absichtslosen Spiel mythischen Schauens die begeisterte Verkündigung symbolisch erfaßbarer tiefster Welt- und Lebensgeheimnisse.

Diese Abzielung auf Symbol und Allegorie zerbricht den Legendencharakter völlig in Brentanos „Romanzen vom Rosenkranz" [2]). Daß der Dichter hier den Plan einer „ätiologischen Legende" [3]) hatte, kommt im Werke fast nirgends mehr zum Ausdruck. Dieser Gedanke erscheint nur noch wie der beinahe zufällige Ausgangspunkt für die Entstehung des Ganzen, das später seinem Inhalte nach etwas völlig anderes geworden ist. Brentanos Aufzeichnungen über „das bittere Leiden unseres Herrn" und über „das Leben der heiligen Jungfrau Maria" [4]) „nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emerich" sind eben wegen dieser ihrer pathologischen Herkunft eher als ein Beitrag zur physiologischen Entstehungsgeschichte ekstatischer Visionen zu werten denn als Ergebnis einer legendarischen Gestaltungsweise.

Unter allen Romantikern oder denen, die ihnen nahe standen, mögen wir nun noch am ersten Heine die von der Legende geforderte Sachlichkeit zutrauen. Er verstand es, in jeden Stil einzugehen und sein Wesen in seiner Einfühlung herauszuarbeiten. Warum sollte ihm der

---

[1]) Strich S. 210. Werke Bd. XIV S. 111—114.

[2]) Clemens Brentanos sämtl. Werke herausgg. von Carl Schüddekopf München und Leipzig 1912 Bd. IV.

[3]) Ebd. Bd. IV Einl. S. 8. 10. S. 14—16.

[4]) Ebd. Bd. XIV 1 u. 2.

Tatsächlichkeiten getreu darstellende Stil einer Legende nicht gelingen?! Und was seinem Gemüt an religiös-ethischer Wärme fehlte, das mochte er immer in Anlehnung an gegebene Legendenfrömmigkeit nachbilden. Aber die in mythenpsychologischem Sinne so treu von ihm begonnene Wiederdichtung der alten Tannhäusersage enttäuscht uns in beiderlei Hinsicht nur zu sehr. Das gesund, wenn auch stark, Sinnliche der alten naiven Erzählung ist zu unerträglich frivoler Schlüpfrigkeit ausgeartet und schiebt die in dieser Beziehung unerträgliche Persönlichkeit des Dichters in den Vordergrund. Der Gegensatz zwischen der sündhaften und zur Hölle führenden Huld der Frau Venus und der vergebenden, langmütigen und Erlösung bringenden Gnade Gottes, zwischen Heidentum und Christentum, spitzt sich zu dem individuell Heineschen zwischen „Griechen" und „Nazarenern" zu, mit dem er in selbstgefälliger Wichtigkeit mehr als einmal seine Stellung zu seiner Zeit zu beschreiben versucht hat. So ist auch das alte Stabmotiv verschwunden, und das Ganze schließt ohne Schluß in einer echt Heinisch platten Rede Tannhäusers. Aus dem Gesagten, das den Mangel an Sachlichkeit und einheitlicher Geschlossenheit kennzeichnet, erhellt, daß von frommer Stimmung oder deren überzeugender Darstellung keine Rede sein kann. Müssen wir es so zweifellos ablehnen, in Heines „Tannhäuser" eine Legende anzuerkennen, so scheint es eher möglich zu sein bei der „Wallfahrt nach Kevlaar"[1]. Machen wir uns einmal von dem Argwohn gegen die Echtheit Heinescher Gefühle frei, so können wir bei diesem Gedicht wohl den Eindruck einer ursprünglichen lieblichen Marienlegende haben, wie sie sich das Volk im Jubel über die weise Güte der wunderherrlichen, gnädigen Himmelskönigin, der Wunderhelferin zu Kevlaar, am Niederrhein erzählt. Der leise Spott, der mir allerdings auch hier nicht ganz zu fehlen scheint, wird fast unsichtbar in der lieblichen Bildhaftigkeit des Ganzen, und die süße Holdseligkeit der Gottesmutter und ihres Wunders erfüllen uns so unmittelbar, wie das nur in Gebilden echter Volksphantasie geschieht. Wir glauben Heine hier die Ehrfurcht vor fremder Frömmigkeit und seinen eigenen Glauben daran. Das läßt dann im Hymnus auf Maria unser Herz ergriffen mitschwingen in Jubel und demütiger Ergebung. Allerdings ist der Schluß, die Art der Hülfe Marias an dem sehnsüchtig Liebeskranken, ganz aus Heines persönlicher Anschauung von Leben und Liebe herausgestaltet und von den gewöhnlichen Heilwundern der Volkslegende weit abliegend.

Echte und innige Marienlegenden mögen wir wohl bei Eichendorff erwarten. Ihm ist die Mutter Gottes nicht nur die ferne, von weitem in heiliger Scheu verehrte Herrin der Christenheit,

„auf des ew'gen Bundes Bogen[2]),
Ernst von Glorien umblüht",

nicht nur der Meerstern, der den Schiffern sicher über das wilde Meer zur Heimat leuchtet[3]). Wie die Sänger alter Lieder und Leiche sich

[1]) Heine I S. 146 ff.
[2]) Eichendorff I S. 271.
[3]) Ebd. S. 300.

dieser hohen, gewaltigen Frau mit persönlichem Leid und mit persönlichem Begehr zuversichtlich zu nahen wagen[1]), so betet auch Eichendorff zu ihr, der „heil'gen Nacht":

„Decke zu der letzten Ruh'
Mütterlich den müden Wandrer
Mit dem Sternenmantel zu"[2]);

wie namentlich französische Marienlegenden leise von dem süßen Hauch weltlicher Minne erfüllt sind, so singt auch Eichendorff von Maria, seiner „Liebe"[3]), der „schönen Rose"[4]). Aber ich möchte — im Gegensatz zu Strich[5]) — Eichendorffs „Flucht der heiligen Familie"[6]) keine Legende nennen. Wir haben in diesem wunderlieblichen und zarten Gedicht ein Augenblicksbild aus dem Leben der heiligen Familie vor uns. Aber dieses Augenblicksbild ist, wie Strich selbst sagt, zugleich doch „dichterische Symbolisierung einer religiösen Naturstimmung"[7]). Eichendorffs Naturerleben war immer und überall religiös; so wurde die Objektivierung seiner Religion von selbst Natursymbolik[8]).

Durch Mörikes Erfassen der Natur geht bei aller Innigkeit und Tiefe, mit Eichendorff verglichen, ein viel weniger frommer, ein viel weltlicherer, farben- und sinnenfreudigerer Zug. Nicht der „Mantel" „der heiligen Jungfrau" ist ihm der blaue, goldgepunktete Nachthimmel, vielmehr sieht er, wie in ihm

„. . . . . . hin und wieder mit gestähltem Bogen
die lustgen Sterne goldne Pfeile schießen"[9]);

nicht die Mutter Christi geht ihm „im Herbste" „als eine wunderschöne Frau mit goldnen Haaren durch die Felder und schläfert die Blumen ein"[10]), sondern es ist die spinnende Waldfrau, die „das Laub, wie vom Rocken in grün und goldnen Fäden" abspinnt, „indes die Spindel neben ihr" hertanzt[11]). Mörike kommt zur Mythologisierung der Natur, aber nicht zu ihrer religiös-christlichen Symbolisierung.

Wie dem Dichter und Menschen Mörike begriffliches und philosophisches Denken überhaupt ziemlich ferne liegt, so tritt uns bewußtes Symbolisieren in seinen Dichtungen nur ganz vereinzelt entgegen. Außer in den „Elementen" und der „Unschuld" und vielleicht noch im „Gesang Weylas" begegnen wir ihm nur noch in drei hier zu nennenden Gedichten: nämlich in „Auf ein altes Bild", in „Schlafendes Jesuskind

---

[1]) Vergl. z. B. das Arnsteiner Marienlied in: „Kleinere deutsche Gedichte des 11. und 12. Jahrhunderts", herausgg. von Albert Waag Halle 1916.
[2]) Eichendorff I S. 303; vergl. auch „Waldeinsamkeit" ebd. S. 283.
[3]) Ebd. S. 271 („Marienlied").
[4]) Ebd. S. 269.
[5]) Strich S. 173.
[6]) Eichendorff I S. 301.
[7]) Strich S. 173.
[8]) Ebd.
[9]) Mörike I S. 285.
[10]) Eichendorff I S. 278 ff. Strich S. 173.
[11]) Nolten S. 213 ff.

(gemalt von Franc. Albani)" und in „Göttliche Reminiszenz" [1]. In der äußeren Einkleidung erinnern sie an die „geistlichen Gemählde" der Romantiker, und wie diese sind sie ein Gefäß für einen umfassenden Gedankengehalt, ein Bild, aus dem die erbauliche Betrachtung ewige Wahrheit ahnend erkennt. Wir können diese Gedichte daher, ebensowenig wie das ähnliche Eichendorffs, eine Legende nennen.

Wir sehen: die Legenden der Romantiker weichen ihrer ganzen Art nach von echt primitiven Legenden ab; [2] ihnen fehlt die schlichte Kindlichkeit, oder die Sachlichkeit, oder die schlichte Freude am Stoff als solchem, oder alles das zugleich. Dem Wesen der Romantiker nach war das garnicht anders zu erwarten. Und obwohl Mörike mindestens so stark wie sie ganz auf sich selbst gestellt ist, sind seine Legenden doch unter die reinsten ihrer Art zu rechnen. Die Erklärung dafür liegt darin, daß er nie den Kinderblick verlor, dem allein echte mythische Gestalten voll Eigenleben erscheinen, und daß tiefe und schlichte Frömmigkeit seine Seele erfüllte.

Außer ihm ist es dann nur noch ein Größter: Goethe, der in Legenden, wie der vom Hufeisen und der des Rochus, die erforderliche schlichte Hingabe an den Gegenstand aufbringt. War Goethes Auge auch weltweit, und schuf er auch die Erzählung von Mahadöh, dem „Herrn der Erde", und die Paria-Legende, die „symbolisch . . . . für das gebildet freie Bewußtsein" [3] sind, so war schlichte Frömmigkeit ihm doch nichts Fremdes, sondern wie Heimat lieb und vertraut [4]. Mörike tritt schon hier in klaren Gegensatz zu den Romantikern, er steht schon hier auf der Seite Goethes [5].

rwähnung mitiver Le- nden und endenzüge Mörikes ichtungen.

Es versteht sich von selbst und soll nur erwähnt werden, daß Mörike mit Liebe vorhandene Volkslegenden in sich aufgenommen hat. Wir sahen, wie „Erzengel Michaels Feder" inhaltlich tatsächlich eine Volkssage wiedergibt. Aber Mörike hat sie ihrem geistigen Gehalte nach, im Sinne der Legende, erweitert und vertieft. Häufig geschieht es, daß bekannte Legenden von Mörike in seiner Dichtung mit leiser Hand zum Anklingen gebracht werden. Ich erinnere hier nur an das Gedicht „Corona Christi" [6] und an Vers 18—20 ff. des ersten Teils von „Auf eine Christblume" [7], die beide nebelhaft zarte Bilder aus dem Leben der „benedeiten Mutter" [8] vor unser Auge hinstellen.

---

[1] Mörike I Elem. S. 127—129. Unsch. S. 240 f. Ges. W. S. 74. A. c. a. Bild S. 118. Schlafendes Jesusk. S. 118. Göttl. Rem. S. 161 f.

[2] Eine Ausnahme ist Brentanos große Marinalegende. Schriften S. 193—315.

[3] Vischer Das Symbol S. 166. Merker S. 47—53.

[4] Merker S. 45.

[5] Günthert „Alemannia" S. 194. Mayne Biogr. S. 250 f. Ilgenstein Mörike und Goethe.

[6] Mörike I S. 252.

[7] Ebd. S. 118 f.

[8] Ebd. S. 119 Vers 20.

2. Sagen.

Wesens- bestimmu[…] der „Sage" der Hand [...] zelner myt[…] scher Gebi[…] Mörikes

Im Wesen der Legende liegt es begründet, daß ihre Merkmale, die eindeutig und begrifflich klar ausdrückbar sind, ebenso eindeutig und klar nach außen in Erscheinung treten. Wir waren daher bei den vorigen Darlegungen auch niemals im Zweifel, ob ein Mythus Legende sei, oder ob er einer der beiden anderen Gestaltungsweisen angehöre. Gegen die Sage geschieht die Abgrenzung durch die religiöse, sittliche oder kultische Idealität des Legendenhelden, seines Tuns oder Erlebens; gegen das Märchen außerdem durch die moralische Einstellung und die Absichtlichkeit in den mythischen Erzählungen.

Anders verhält es sich bei der Bestimmung dessen, was der Sage zuzurechnen ist. Allerdings wird man wohl kaum dazu kommen, eine als „Legende" zu bezeichnende Erzählung eine „Sage" zu nennen. Aber Unsicherheit darüber, ob wir eine „Sage" oder ein „Märchen" vor uns haben, ist garnichts Seltenes. Zwar „historische Heldensagen" sind nicht zu verkennen; wenn wir es jedoch mit Gebilden zu tun haben, deren „Helden" Dämonen [im allgemeinsten Sinne[1]] sind, so ist nicht ohne weiteres klar, ob sie der einen oder anderen mythischen Gestaltungsweise zuzurechnen sind. Solche Dämonenmythen erwecken mit den unheimlichen, affekterregenden und affektgeborenen Wesen ihrer Zauberwelt, mit den durch Zauberkausalität verklammerten Erlebnissen ihrer Menschen, oft ganz den Eindruck von Märchen. Nach den allgemein geltenden von Wundt und sonst vorgetragenen begrifflichen Festsetzungen jedoch würden wir in dem Augenblicke von einer „Sage" reden müssen, wo die erzählten Begebenheiten eines solchen Mythus „in eine bestimmte räumliche Umgebung"[2]) eingeordnet und „auf die Kultur einer bestimmten Zeit" bezogen erscheinen[3]). Nun werden wir es mehr als einmal erleben, daß unser Gefühl sich nicht bereit findet, solche örtlich und zeitlich festgelegte Mythen „Sagen" zu nennen. Erzählungen, wie wir sie in den „Nußkernen" (Grimm, Sagen I, Nr. 153), im „Glücksrad" (ebd. Nr. 209), in den „Hirtenjungen" (ebd. Nr. 157), in der „Schlangenkönigin" (ebd. Nr. 220) u. a. Grimmschen Sagen vor uns haben, erscheinen uns trotz der äußeren Merkmale als reine „Märchen", die nur nachträglich durch äußere Mittel in das Gebiet der Sage hinübergezwungen wurden. Man könnte sagen, das Gefühl täusche sich, verführt durch die Tatsachen, daß in die Sage „zahlreiche Bestandteile eingehen, die zugleich als weit verbreitete Märchenmotive vorkommen"[4]), und daß „insbesondere das Abenteuermärchen mit seinen . . . . Dämonen und Zauberern" auch in der Sage unsterblich ist[5]). Aber so unbezweifelbar die Wirklichkeit dieser Erscheinungen an sich ist, so wenig kommen sie hier in Betracht. Sie hier zur Erklärung heranziehen, heißt, schweigend vor-

---

1) Vps. IV S. 214. 216. 462.
2) Vps. V S. 371.
3) Ebd.
4) Ebd. S. 375.
5) Ebd. S. 378.

aussetzen, unser Gefühl könne unmöglich recht haben. Diese Voraussetzung wäre jedoch zunächst einmal zu prüfen. Und da zeigt sich, daß unser Gefühl nicht nur wohl fähig ist, Erkenntnis zu bringen, sondern, daß wir mit seiner Hülfe sogar dazu gelangen, einen Begriff von „Sage" zu finden, der nicht ihre äußere, zufällige Erscheinungsform, sondern ihr Wesen erfaßt, und mit dessen Hülfe wir schwer einzustellende Dämonenmythen richtig beurteilen.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß alle Erkenntnis, religiöse und künstlerische, ethische und auch wissenschaftliche, zunächst unmittelbar plötzlich gefühlsmäßige, ein Apriori, ist[1]), der ordnende und verknüpfende Verstand stellt hinterher das rational Erfaßbare aus diesen „unausgewickelten Begriffen" heraus; das Innerste und Wesentlichste aber bleibt jenes dunkle Irrationale, für das das in Begriffen ausgedrückte Rationale nur eine Art Zeichen, ein hin- und andeutendes Symbol ist. In Hinsicht auf dieses ihr Wesen bezeichnet Rudolf Otto solche Erkenntnisbegriffe als „Ideogramme"[2]). Es ist also keineswegs Irrtum und Eigensinn unsres Gefühls, wenn es sich weigert, das Wesen der „Sage" darin zu sehen, daß ihre Begebenheiten örtlich und zeitlich festgelegt sind. Vielmehr ist das begriffliche Denken im Unrecht, wenn es, dem Gefühle entgegen, an dieser Begriffsbestimmung festhalten will. Gälte sie, dann wäre auch Mörikes „Hutzelmännlein" eine „Sage"; wegen „Igelsloch" und dem Schwarzwald sein „Sicherer Mann"; ja, selbst sein erstes, romantisches Märchen „Der Schatz" müßte von uns unter dieser Bezeichnung aufgeführt werden. Wer wollte aber im Ernste einer solchen Einordnung zustimmen? Wir erkennen gefühlsmäßig: das Wesen der Sage ist nicht, wie es i. a. bisher bestimmt wurde. So sagt auch Theodor Benfey: „Das gewöhnlich für die Sonderung des Märchens von seinem nächsten Verwandten, der Sage, gemachte Charakteristikum, daß die letztere sich an wirkliche oder als wirklich vorgestellte Persönlichkeiten oder Lokalitäten knüpfe, während das Märchen dem, um mich so auszudrücken, historischen und geographischen Bedürfniß nur im allerallgemeinsten Rechnung trage . . . ., würde, selbst wenn es allenthalben zuträfe, doch nur ein äußerliches sein, und die charakteristische Differenz beider Gestaltungen nichts weniger als erschöpfen. Die Sage wird durch den Mangel dieser beiden Momente noch keineswegs zum Märchen, ebensowenig als das Märchen durch Biographisirung und Localisirung sich zur Sage umgestaltet". (Seite 158).

Das Gefühl gibt uns aber nicht nur eine negative Bestimmung für das, was wir suchen. Lassen wir uns von ihm weiterleiten, so können wir wesensbestimmende Kriterien erfassen, die im Innern der fraglichen Mythengebilde und somit tiefer liegen als jene genannten äußeren Einordnungsmerkmale der Sage. Diese Kriterien sind also zunächst vorhanden in der gefühlsmäßigen Form jener „unausgewickelten Begriffe". Wir werden versuchen müssen, diese Kriterien aus dieser

---

[1]) Otto: Dogmatik I Sommersem. 1918.
[2]) Ders. D. Heilige S. 63. 69. 80.

schwebenden Form durch klare und scharfe Zergliederung in begriffliche und begreifbare „Ideogramme" überzuführen. Wir werden in diesen Ideogrammen die Gründe erkennen, warum manche der erwähnten Grimmschen Erzählungen, obwohl sie den äußeren Merkmalen nach als echte Sagen auftreten, dennoch für uns echte Märchen sind. Wir werden in diesen Ideogrammen Kriterien haben, die uns sagen, warum auf der anderen Seite andere Gebilde der hier in Frage stehenden schwer bestimmbaren Art wirklich echte Sagen sind, wenn sie auch auf den ersten Blick wie reine Märchen erscheinen mögen, wie Märchen von grausamen und gütigen Wassergeistern, (Grimm Sagen I Nr. 49, 51, 52, 53, 55, 59, 76) von boshaften und gutmütigen Hausgeistern, (ebd. Nr. 71, 74, 75, 80) von Zwergen und Riesen (ebd. Nr. 139, 152, 153, 233, 298 u. a.). Wir haben in diesen Ideogrammen endlich Mittel in der Hand, zu sagen, warum Mörikes „Hutzelmännlein" trotz der scheinbar vorhandenen Aehnlichkeit der Koboldgestalt mit dem Hildesheimischen Hödeken (Grimm Sagen I Nr. 74) und dem Lüneburgischen Hinzelmann (ebd. Nr. 75) ebensowenig eine Sage ist wie, trotz der örtlichen und zeitlichen Festlegung und Färbung, sein „Schatz", wie sein „Sicherer Mann" und die „Zwei Liebchen" mit der „Frau Done". Wir werden am besten tun, die genannten Mythen, wie Mayne das „Hutzelmännlein", als „(historisch-)festangesiedelte Märchen" zu bezeichnen. Natürlich gewinnen wir die Kriterien dieser mythenpsychologischen Einstellung nicht etwa aus den so bestimmten Gebilden selbst. An ein paar passend ausgewählten Beispielen anderer Mythologie müssen wir versuchen, sie durch Einfühlung klarzulegen. Wir greifen gut zu Beispielen bei Grimm. Haben wir so aus zweifellosen Fällen das Wesen der Sage erkannt, dann gewinnen wir damit auch die Möglichkeit, dunkle, unbestimmbar scheinende Mythen wie Mörikes „Feuerreiter" (Mörike I S. 56 f., II S. 40 f) und die selbständigen Erzählungsstücke des „Hutzelmännleins", die Geschichten von Dr. Veylland (Mörike III S. 165—170, 133—138, 163—165) und die „Historie von der schönen Lau" (Mörike III S. 122—143) richtig zu beurteilen.

Im „Schatz" ist die zeitliche und kulturelle Einstellung der Begebenheiten, die sich unmittelbar in dem Rahmen der Erzählungen und mittelbar in dem Tone des Ganzen widerspiegelt, weit davon entfernt, der Dichtung den Charakter einer Sage zu verleihen. Vielmehr rückt sie, durch romantische Ironie, die sie in sich trägt, das Werk aus dem Bereiche des Mythus heraus. Die Einführung der erzählten märchenhaften Begebenheiten in moderne Kultur wirkt als Unangemessenheit, das Ergebnis davon ist eben eine leise Ironie, und das Werk erscheint am Ende als ein romantisches, d. h. mit sich und dem Leser Versteck spielendes „Märchen". Diese Eigenart ist leicht erkennbar.

Schwieriger ist die Ablehnung des Sagenwesens für das „Hutzelmännlein" ideogrammatisch (im obigen Sinne) zu begründen. Gefühlsmäßig ist ohne weiteres klar, daß wir ein echtes Märchen vor uns haben. Aber die schon oben erwähnte Aehnlichkeit des Dämons mit Grimms Hütchen und Hinzelmann macht unsicher. Dort wie hier werden

Geschichten von einem bald wohltätigen, bald schadenbringenden Spukdämon erzählt; dort wie hier tritt er in freundlich-schützende oder boshaft-neckende Beziehung zu Menschen; dort wie hier ist es eine bestimmte Gegend (Hildesheim, Hudemühlen „im Lüneburgischen nicht weit von der Aller"; Stuttgart) und eine bestimmte Zeit (Bernhards von Hildesheim; seit 1584; nach Eberhard von Württembergs Fehden gegen Rudolf von Habsburg, dessen Nachfolger und die Städte), in der das Wirken dieses Geistes statthat.

Es liegt also in beiden Fällen eine Sammlung von Geschichten über einen bestimmten Spukdämon vor, der in dem Umkreise einer bestimmten Zeit und einer bestimmten Gegend auftrat. Und doch bezeichnet unser Gefühl die Grimmschen Erzählungen als „Sagen", die Mörikesche als „Märchen". Untersuchen und zergliedern wir die Gebilde schärfer, so schält sich der Grund hierfür klar heraus. Zunächst: Hinzelmann und Hütchen sind ohne Frage selbst die tragenden Helden der erzählten Inhalte in ihrer Gesamtheit und im einzelnen; die von ihren Taten betroffenen Menschen sind nur Leidende, sind nur Statisten. Anders das Hutzelmännlein: es bleibt mit seiner Tätigkeit im Hintergrunde, obwohl die Fäden aller Geschehnisse durch seine Hände laufen. Nur ab und zu erinnert uns sein in vereinzelten Augenblicken sichtbar eingreifender Arm an sein Dasein. Wie eine Schicksalsmacht ist er für gewöhnlich den Augen im Dunkel verborgen, und jedesmal wirkt sein Erscheinen im kleinen, wie die Offenbarung einer Gottheit in gewaltigster Erhöhung auf unsern Geist wirken würde. In diesem Unterschiede wirkt sich aber nun nicht etwa der pseudoprimitiv-mythologische Charakter des Hutzelmännleins aus; vielmehr erkennen wir hier einen Zug des Märchens, daß der „Held" der Erzählung nicht nur dieser Kobold, sondern ebensosehr der Schustergeselle Seppe ist.

Mit diesem ersten hängt ein zweites, noch wesentlicheres artbestimmendes Kennzeichen zusammen: in der Dämonen-Sage erscheinen die Märchenmotive[1]) als schon vorhandene, fertige, die auf ihre Gestalten angewendet werden zum Beweise der Tatsächlichkeit mythischer Geschehnisse. Die Sagengestalt erscheint gewissermaßen als um der Motive willen da. In der frühesten, unentwickeltsten Form der Dämonensage, in der spukhaften Ortssage, tritt klar heraus, was wir meinen: die Ortssage erzählt „eine einzelne, an einen bestimmten Ort verlegte Begegnung mit einer dämonischen Spukgestalt", oder sie bezeichnet „sogar nur allgemein einen Ort als die Stätte solcher Begegnungen[2]); sie gibt Einzelbeispiele als Belege für die Wirklichkeit des „allverbreiteten Dämonenglaubens", in den sie so „noch unmittelbar . . . ." zurückreicht[3]).

Die Erzählungen von Hödeken und Hinzelmann, von Stiefel (Grimm Sagen I Nr. 77) und anderen Grimmschen Gestalten dieses Dämonentypus sind sozusagen eine Demonstratio ad oculos davon, wie solche

---

[1]) Wir können so sagen, wenn wir mit Wundt das Märchen als die früheste Stufe des Mythus annehmen. S. Vps. II S. 328 f. 343. 384. Ebd. V S. 51. 107.
[2]) Vps. V S. 386.
[3]) Ebd.

Kobolde sind, leben und handeln; ihre Persönlichkeit ist der Magnet, der die vorhandenen mythischen Stoffe an sich heranzwingt. Beim Hutzelmännlein versteht es sich von selbst, daß wegen seiner Stellung im Mythus auch das Verhältnis zwischen ihm und den Märchenmotiven ein anderes ist. Er ist nicht um ihretwillen da als ihr Träger. Sie erscheinen nicht in trennendem Abstand vor ihm entstanden und vorhanden. Gestalt und Motive erscheinen uns hier zu gleicher Zeit und wie mit-, durch- und füreinander geworden. Wir haben nicht das Anheften schon vorhandener Stoffe an einen vor unseren Augen entstehenden Träger, sondern wir sehen beide, Stoffe und Träger, lebendig wogend und werdend zugleich und miteinander herauftauchen. Das aber ist nicht „Sage". Die ausdrückliche Zeitbestimmung im Anfang und die gelegentlichen örtlichen Festlegungen verlieren völlig ihren Sinn und ihre Bedeutung; wir sind doch in dem raumzeitlosen Bereiche eines Nie- und Nirgendgeschehens[1]), wie es ein Wesensmerkmal des echten Märchens ist.

Ebensowenig stichhaltig erscheint die Festlegung in „Zwei Liebchen" (Mörike I S. 133 f.). Der Dichter erzählt nicht, daß in der Donau eine Nixe lebt, die wie andere Wassergeister über Menschen Not und Tod bringt, sie in ihr feuchtes Reich hineinziehend; daß diese Nixe nun auch einmal einen Jüngling und ein Mädchen getötet habe: erzählte er so, dann wäre die Romanze eine Grimmsche Wassergeistsage von der Art der Berichte über Magdeburger[2]), Marburger[3]) und Staufenberger[4]) Nixen uud Meerfeien. Aber diese „Frau Done" als Ortsbezeichnung fassen, heißt, den Sinn der rein mythisch gemeinten Angabe völlig verkennen; sie meint nichts als die gewaltig-mächtige Loreleygestalt[5]) einer Wassernixe, deren dämonisches Wesen in todbringendem, zauberischem Verlocken in Erscheinung tritt. Hier ist die Nixe kein aufgeführtes Beispiel für Nixenwesen; die Motive erscheinen mit ihr zugleich entstanden, und Mörike hat diese Romanze mit Recht in die Reihe der „Schiffer- und Nixenmärchen" gestellt.

Das Nichtssagende örtlicher Bestimmungen für den Charakter der Sage tritt noch klarer hervor beim „Märchen vom sichern Mann", der anmutig grotesken Erzählung von dem Riesen, der im Auftrage der Götter den Seelen in der Unterwelt Vorlesungen hält über Entstehen und Vergehen der Welt aus einem riesenhaften Buche, dessen Blätter gestohlene Türen sind, und der dabei dann in riesenhaftem Zorne dem ihn neckenden und störenden Satan den Schwanz ausreißt. (Mörike I S. 65—74.)

Dieses volle Spiel mythischer Phantasie, das ein Sichausleben dichtendschauenden Geistes ist, ein zweckloses und doch in sich selbst sinnvolles, Raum und Zeit unbeachtendes Hin und Her, ein Zugleich von Gestalt und Motiven, wird mit vollem Recht von Mörike als „Märchen" bezeichnet.

---

[1]) Vps. II S. 330.
[2]) Grimm Sagen I Nr. 57.
[3]) Ebd. Nr. 71 („Nixenbrunnen").
[4]) Ebd. II Nr. 522.
[5]) Heilmann S. 28.

Wie ist es nun mit den Mythen „von der schönen Lau", vom „Feuerreiter", mit den Veylland-Episoden des „Hutzelmännleins"?

Fast die gesamte Mörike-Literatur bezeichnet des Dichters „Schöne Lau" ohne Besinnen als „Märchen" [1]). Mörike selbst überschrieb sie als „Historie von der schönen Lau". Wir sahen bisher immer, daß Mörike die jeweilige mythische Gestaltungsweise seiner Schöpfungen gefühlsmäßig richtig erfaßte. Wir tun darum gut, seinen Ausdruck zu beachten. In der Tat wäre es übereilt, nach dem ersten Blick in diese Zauber- und Dämonenwelt ohne Zögern von einem „Märchen" zu reden. Wir übersähen damit zunächst die wirklich wesentliche, dem Inhalte auf- und eingeprägte zeitliche und namentlich örtliche Festlegung. Sie ist nicht wesen- und bedeutungslos wie im „Hutzelmännlein" selbst. Es ist nicht wie dort ein gerade zufällig an einem bestimmten Ort in Wirkung und Erscheinung tretendes Dämonenwesen, das aber ebensogut irgendwo sonst sein könnte; es ist vielmehr dieses bestimmte Wasserweib im Klosterteich von Blaubeuren, von dem berichtet wird, wie sie erst durch ein fünfmaliges helles Lachen das Glück eines lebendigen, gesunden Kindleins genießt, und wie sie sich den Menschen, die ihr Leid und Glück getreulich mitgetragen hatten, dankbar und treu erweist. So erscheint die Lau denn auch, ganz anders als das Hutzelmännlein, als der Mittelpunkt des Mythus; um sie ordnet sich der erzählte Stoff, von ihr lebt jeder Augenblick der Dichtung. Ist die „Historie der schönen Lau" eine Sage, wie sie auch der dem Dichter innerlich so ähnliche Storm in seinen „Erinnerungen an Eduard Mörike", S. 175, bezeichnet?

Wir denken hier wohl unwillkürlich an die Loreley, die auch den Mittelpunkt eines Mythus bildet. Sie ist eine Schöpfung der Romantiker. Die klassische, Volksgut gewordene Form gewann sie bei Heine. Aber Heine ist nicht der Erzeuger des Mythus, und außer seiner Gestaltung der Brentanoschen Schöpfung sind am bekanntesten eine von Loeben und eine von Eichendorff [2]). Man spricht gewöhnlich von der Loreley-Sage; das ist der äußeren Erscheinung nach zunächst vollkommen berechtigt: handelt es sich doch um die Ansiedelung einer Märchenmotivreihe in einer bestimmten Gegend und um ihre Anwendung auf einen hier lebenden Dämon. Aber genau betrachtet ist der Sachverhalt so: die vier Loreley-Dichtungen [3]) verkörpern drei, vielleicht vier, verschiedene mythische Gestaltungsweisen. Am durchsichtigsten ist Eichendorffs Dichtung [4]), die gelegentlich auch die Ueberschrift „Waldgespräch" führt (nämlich in der Gedicht-Ausgabe aus dem Verlage Otto Hendel, Halle a. d. S. o. J., S. 252 und im 1. Band der Auswahlausgabe des Insel-Verlages, besorgt von Franz Schultz, Leipzig o. J., S. 249. Auf

---

[1]) Kosch S. 397. Maync Biogr. S. 318. Krauß Litg. S. 110. Vogt und Koch Bd. I S. 435.

[2]) Vergl. M. H. Hewelcke: Die Loreleysage Paderborn 1908.

[3]) Brentanos Gedicht heißt „Lore Lay"; Eichendorffs „Lorelei"; Heines trägt als zweites „Heimkehr"-Stück keinen Titel, doch lautet die Namensform „Loreley"; Loeben nennt sein Gedicht „der Lurleyfels".

[4]) Eichendorff I S. 329.

welchen Fassungen beide beruhen, darüber findet sich keine Angabe.) Sie erzählt die verderbenbringende Begegnung und das Gespräch eines verirrten jungen Jägers mit einem dämonisch-verlockenden, todbringenden Weibe spät im dunkel-kalten Walde. Daß dieses Weib gerade die „Hexe Lorelei" ist, deren Schloß „vom hohen Stein" „schaut still . . . tief in den Rhein", hat, im Gegensatz zu Mörikes „Lau", keine Bedeutung und ist bald vergessen. Es ist nicht so, daß vorhandene Motive an die Gestalt der Rheinnixe herangetragen würden: vielmehr taucht dieses Dämonenwesen aus dem kalten Waldesdunkel auf mit all dem still und irr Grausenhaften, das von ihm ausgeht; dieses Grausenhafte läßt Motive entstehen, die so die Individualität dieser „Hexe" ausmachen. Diese Gestalt mit diesen Motiven macht das Gedicht zu einem Spukm ä r c h e n; es ist ein ganz freies Spiel der mythischen Phantasie, die sich nur um den Affekt und um seine Anschauung kümmert. Wir haben in diesem Märchen fast ein zweites „Marmorbild" (Eichendorff IV S. 93—134): ist nicht hier wie dort derselbe grausig-irrend-wirrende, spukhaft-zauberische Reiz einer totlebendigen Venusstatue? Ist nicht hier wie dort das krampfig Verstrickte überwältigten Affektes? Fühlen wir nicht hier wie dort das Grauen in uns, aus dem heraus in der Kindheit der menschlichen Phantasie Märchengestalten und Märchenmotive geboren wurden? Wäre Eichendorffs Dichtung eine „Sage", so wäre es wohl immerhin verwunderlich, sie so unbekannt zu finden, wie sie im ganzen ist. Das Märchen dagegen, ein Kind rein phantastischen Spiels, erzeugt sich jeden Augenblick neu und anders, entsteht und vergeht in seiner jeweiligen Gestalt wie ein Lufthauch und haftet daher weniger fest in der Erinnerung [1]).

Heines „Loreley" (Heine I S. 95) ist Volkslied geworden. Seine Geschichte ist nichts anderes als ein Beispiel dafür, wie Nixen sind und handeln, wie sie Leben haben und Tod geben. Die Motive sind echte Mythenmotive, individualisiert und lokalisiert an dieser „Loreley", die auf ihrem Felsen im Rhein ihr verderbliches Wesen treibt. Wie bei Mörikes „Lau" ist es auch hier nicht gleichgültig, daß es dieses bestimmte Wasserweib ist, von dem das alles erzählt werden kann: beide, die Loreley und die Lau, sind mächtige Dämonen nur auf dem von ihnen heimgesuchten Gebiete. Heines „Loreley" erscheint klar als Sage über diesen bestimmten, einzelnen, verderblichen Wassergeist im Rhein.

Des Grafen Loeben „Der Lurleyfels" [2]) ist, wie manche Grimmsche Erzählungen, der an eine vorhandene Sage geknüpfte Warnruf vor verderblicher Dämonengewalt, und man könnte ihn eine „sagenmäßige Analysis" nennen.

Brentanos Lied wirkt zunächst wie ebenso gestaltet. Die Motive können der Betrachtung als außerhalb der Gestalt selbständig vorhandene

---

[1]) Vps. V S. 111.

[2]) Gedichte von Otto Heinrich Grafen von Loeben, ausgew. und herausgegeben von Raimund Pissin S. 68 in „Deutsch-Lit.-Denkm. des 18. und 19. Jahrh." Nr. 135 III. Folge Nr. 15 Berlin 1905.

erscheinen. Wir hätten also, wie bei Heine, eine „Sage" vor uns. Nun sind aber die Motive viel weniger eigentlich mythisch, wie bei Heine, sondern vielmehr novellistisch; wir haben eigentlich nur die Geschichte einer „von ihrem Liebsten verlassenen Magd" vor uns, „die alle durch ihre Schönheit bezaubert und sich in den Rhein hinunterstürzt, als sie ins Kloster gebracht werden soll"[1]); die „Zauberin" der ersten Zeile hat schließlich auch nur noch abgeschwächten, übertragenen Sinn. Wie Strich richtig hervorhebt, ist sie eine eigentlich mythische Gestalt erst in den Rheinmärchen und im „Murmeltier" geworden[2]). Brentano gibt somit eine Lore-Lay-Novelle und Lureleymärchen, keine Loreleysage.

Zu welchem Typus müssen wir Mörikes „Lau" rechnen? Was sie mit dem Heineschen gemein hat, zeigten wir schon. Was sie von dem des „Hutzelmännleins" trennte, die Stellung ihrer Dämonengestalt im Mittelpunkt des Mythus, verstärkt die Neigung, sie als „Sage" zu bezeichnen. Aber das will uns nicht recht eingehen. Wir haben doch, wie bei Eichendorff, das Gefühl der „Resonanz aus Spuknatur", wie Lissauer (S. 489) es nennt, das Gefühl des unmittelbaren Entstehens von Motiven aus Gestalt und von Gestalt aus Motiven, das uns als eine Grundeigenschaft des Märchens entgegentrat. Die Frage, ob die „Lau" Sage sei oder Märchen, ist nicht zweifellos zu entscheiden. Wir tun wohl am besten, mit Mörikes eigenem Ausdruck von der „Historie von der schönen Lau" zu reden, indem wir darunter diese beschriebene Art des inneren Baues verstehen.

Aehnlich undurchsichtig erscheinen die Verhältnisse beim „Feuerreiter". In der zweiten Noltenfassung bezeichnen die einleitenden Prosazeilen das Gedicht ausdrücklich als eine „hübsche Volkssage aus der hiesigen Altstadt"[3]); sie ist hier an die klar sichtbare Gestalt eines „Hauptmanns aus dem dreißigjährigen Kriege" geknüpft und mag damit wie eine Art „novellistischer Ortssage" erscheinen; können doch, nach Wundt, auch „sonst unbekannte Personen" Held einer solchen Sage werden[4]). Im Urnolten ist nur die Rede von einem unheimlichen, unbekannt-geheimnisvollen, bleichen jungen Mann, der, in einem alten spitzgiebligen Hause der Stadt wohnend, mit dämonischen Kräften Feuer voraussehen, „besprechen" und bannen konnte. Die Ballade erzählt, wie er bei solchem Tun einst seinen Untergang fand. Hier wird von diesem Mythus einmal der Ausdruck „Märchen", einmal der „Geschichtchen" gebraucht[5]): Mörike selbst schwankt unbewußt bei der Benennung. In der Tat tritt das Sagenhafte, d. h. die Anwendung vorhandener Motive auf eine bestimmte Gestalt, hier viel weniger hervor als im Klaiber-Nolten. Fast trägt der „Feuerreiter" hier schon den Charakter, den er in den Gedichten (IV. Aufl.) hat, wo wir ihn ohne jede Einrahmung lesen. Wie in späterem Zusammenhange näher auszuführen

---

1) Strich S. 308.
2) Ebd. S. 308 und 310 Anm.
3) Nolten² I S. 57.
4) Vps. V S. 389.
5) Nolten S. 39 Z. 37 und ebd. S. 40 Z. 8.

sein wird, ist aus dem menschlichen Feuerreiter des „Nolten" ein reiner oder wenigstens ein „relativer Dämon"[1]) geworden. Wir haben also wieder einen Dämonenmythus vor uns. Ich sehe nun aus eben dem Grunde, wie bei der „Lau", in dem so geformten Feuerreiter-Mythus starken Märchencharakter. Hertz, Freybe und Proelß bringen allerdings Tatsachen bei, nach denen es den Anschein gewinnen könnte, als handle es sich hier nur um die Anhängung weitverbreiteter Vorstellungen des Volksaberglaubens an eine bestimmte Gestalt, und als sei diese Gestalt wiederum auch nichts als etwa ein St. Vit, der ja in späterer Zeit mit dem Wendengott Swantewit[2]) gleichgesetzt wurde. Hertz erzählt eine einzelne „heimatliche Sage", von der er den Eindruck hat, „als ob" sie, wie er vorsichtig sagt, „dem . . . Dichter . . . die Anregung zu seiner Ballade gegeben hätte"[3]). „Nur hat er", fügt er hinzu, „den etwas nüchternen Stoff mit Poesie gesättigt . . ." In diesem Letzten ist etwas von dem angedeutet, was uns vorschwebt, wenn wir urteilen, es handle sich hier, trotz der Ausführungen von Hertz, Freybe und Proelß, um ein Märchen. Wir sind in unserer Ansicht ganz in Uebereinstimmung mit Klaiber[4]). Wie bei der „Lau" ist hier die „Resonanz aus Spuknatur" vorhanden, die Gleichzeitigkeit von Gestalt und Motiven für den Betrachtenden. Selbst die Noltenfassung des Gedichtes widerspricht dem nicht, sie ist vielmehr ein Beispiel dafür, daß, wie Wundt sagt, eine Sage „selbst als Ganzes zum Thema einer Märchenerzählung werden" kann[5]).

Nach dem gefundenen Maßstab werden wir die im „Hutzelmännlein" vom Dr. V e y l l a n d erzählten G e s c h i c h t e n[6]) keine „Sagen" nennen. Zwar berichten sie von unsichtbar machenden Krackenfischzähnen und einem hölzernen Stiefelzieher in Krebsform, der Obstdiebe fängt und sie erst auf ein bestimmtes Sprüchlein hin freiläßt; zwar wird der weise Freund des Herzogs „Konrad von Wirttemberg" als Besitzer dieser Zauberkleinodien geschildert: so haben wir also mythisches Gut, das ortsgeschichtlich und kulturell festgelegt und mit einer bekannten „geschichtlichen" Persönlichkeit verknüpft worden ist. Aber die erzählten Dinge sind viel zu leicht, viel zu gewichtlos, das Mythische ist zu sehr Spiel und „Zinselwerk", erscheint zu sehr als überwunden im Leben; eine rein novellistische Neigung kündigt sich leise an. Es bietet sich uns ungesucht der Ausdruck „Anekdote" an, um eine solche vom Mythischen ins Reindichterische führende Gestaltungsweise zu bezeichnen.

Es bedarf wohl keiner weiteren Ausführung, um darzutun, daß der übermütige Schwank „D e s S c h l o ß k ü p e r s G e i s t e r z u T ü-

---

1) R. M. Meyer My. S. 127.

2) Freybe S. 388 f. Hertz S. 214. 216 f. Proelß S. 199. Mörike I S. 419 Anm. zu S. 56.

3) Hertz S. 217.

4) Klaiber S. 17.

5) Vps. V S. 378.

6) Mörike III, S. 133 Z. 20 bis S. 134 Z. 27 (das folgende vom Kurt ist ein Märchen!) und S. 162 Z. 27 bis S. 170 Z. 4.

bingen" (Mörike I S. 58—61), trotz der Anwendung mythischer Motive, nicht als Sage zu würdigen ist. Die folgenden Worte Johannes Proelß' machen das ohne weiteres einleuchtend, indem sie das Wesen dieser „Ballade, beim Weine zu singen", treffend schildern: „Kaum ist in dem barocken, dem Heidelberger Perkeohumor Scheffels vorausklingenden Schloßküpersschwank noch als historischer Kern das von Uhland später mit schlichter Treue besungene Schicksal das „letzten" Tübinger Pfalzgrafen zu erkennen" (S. 286).

Sagen Mörikes. rts= und spenster= gen, ein= e Helden= en, Kreise on Orts= Helden= sagen.

Berücksichtigen wir die bisherigen Ausführungen, so haben wir uns mit folgendem als mit unbezweifelten „Sagen" Mörikes zu beschäftigen: einzelne, in sich geschlossene und abgeschlossene, stellen die Irmelgeschichte im „Schatz" (Mörike III S. 46 Z. 12 bis S. 53 Z. 19 und S. 40 Z. 7—14 und S. 53 Z. 24 bis S. 55 Z. 29), die Balladen „Der Schatten" (Mörike I S. 63 f.) und „Die traurige Krönung" (Mörike I S. 46 f.) dar; eine kleinere Zahl umgibt die Gestalt Jung Volkers, und schließlich können wir von einem ganzen Mythenkreis von Orplid sprechen, ähnlich, wie man von einem Artus= oder Graal= oder Rolands=Sagenkreise redet.

Zweifellos hängen die „Schauerballade"[1]) „Der Schatten" und die selbständige Irmelgeschichte, die im Märchen „Der Schatz" S. 46 Z. 12 bis S. 53 Z. 19 erzählt wird, eng zusammen, haben fast ein und dieselbe Heldin, ein und dasselbe Hauptmotiv[2]): das meineidige, ehebrecherische Weib eines ins Feld ziehenden Ritters, ihre Entlarvung und Sühne, die darin besteht, daß sie im Grabe keine Ruhe findet[3]). Mörike selbst bezeichnet das Gedicht in einem Briefe an Hartlaub vom 22. Dezember 1855 als „eine Variante der Irmelgeschichte . . ."[4]). So gilt denn auch für beide Werke dasselbe hinsichtlich ihrer mythischen Gestaltungsweise. Im Zusammenhange des „Schatz" tritt die Irmelgeschichte ausdrücklich mit dem Anspruche auf, Sage sein zu wollen. Und in der Tat können wir ihr, und somit auch dem „Schatten", diesen Titel zuerkennen. Sie sind beide, am offensichtlichsten die Irmelgeschichte, die Anhängung schon vorhandener mythischer Sagenmotive an einzelne Personen, die nicht das Unbestimmte, Flackernde von Märchendämonen haben, sondern eine keimhaft, wenn auch vielleicht einseitig, bestimmte Eigenart an den Tag legen. Motive und Träger der Motive sind hier nicht durch= und miteinander gesetzt, sondern nach= und aufeinander. Allerdings reicht der „Schatten" mit seiner noch stärker gegen=

---

[1]) So müssen wir mit Karl Fischer (Fischer² S. 108) das künstlerisch völlig mißlungene, aus gröbster Gruselpseudoromantik entsprungene und darin erstarrte Geistesprodukt bezeichnen, das ja Mörike selbst nicht sonderlich hochhielt (vergl. Mörike I S. 421 Anm.).

[2]) Fischer² S. 108.

[3]) So ist doch wohl das Stehenbleiben des Schattens der Falschschwörenden an der Kammerwand zu deuten, in Anlehnung an die Volksvorstellung, daß dem Meineidigen die Schwurhand aus dem Grabe wachse.

[4]) Mörike I S. 421 Anm.

wärtigen Spukhaftigkeit und der rächenden Rückkehr des betrogenen Ermordeten noch in den Bereich des reinen Spukmärchens hinein, während die Irmelepisode, wie sie hier zunächst äußerlich abgegrenzt worden ist, von diesen stark mythischen Elementen kaum eines aufweist und vielmehr im Uebergang zur wunderhaften Novelle begriffen erscheint.

Die Berichte von Frau Irmels spukhaftem Umgehen in der nächsten Umgebung des „grauen Schlößchens"[1]) könnten als Beispiele primitivster Ortssagen erscheinen. Doch werden wir sie lieber „dem gewöhnlichen Gespensterglauben"[2]) zurechnen, ohne in ihnen selbständige Gestaltungen und geschlossene Gebilde zu sehen, da sie für das Ganze immerhin nur als Episode und als Hintergrund eine Bedeutung haben. Fassen wir diese ortssagenhafte Spukgeschichtenmasse mit der Hauptirmelgeschichte zusammen, so stellt sich uns die ganze Irmelgeschichte als eine Vertreterin dessen dar, was Wundt „novellistische Ortssage" nennt, „bei der zwar immer noch ein bestimmter Ort . . . den Mittelpunkt bildet, wo aber mehr und mehr die Erzählung selbst mit den in sie eingehenden Personen zur Hauptsache wird"[3]).

Wir verlassen das Gebiet der unentwickelteren Sagen, wie sie uns in der Irmelgeschichte und ihrer Variante entgegentraten. Die Heldensage tut einen entschiedeneren Schritt vom Märchen weg: zwar kann die gleiche Zauberwelt mit ihren Motiven bleiben; aber aus dem beherrschenden Vordergrund zurückgeschoben, dient sie jetzt nur mehr als farbengebender Hintergrund, von dem sich die handelnden und leidenden Helden abheben. Diese Helden und ihre Abenteuer sind es, die nun wie im Mittelpunkte der Erzählungen, so auch im Mittelpunkte des Interesses stehen; Zauber und Wunder sind für sie da als etwas Fertiges, ganz Gewöhnliches; wie diese Dinge damit allmählich den Zusammenhang mit ihrer „affektiven Wurzel" verlieren, so haben sie schließlich auch nur noch die Bedeutung überlegener Kühnheit und Stärke, und die mythische Heldensage geht so allmählich in das Helden-Abenteuer über. Wollen wir in gewissem Sinne in der „traurigen Krönung"[4]) eine Heldensage sehen, so müssen wir allerdings hinzufügen, daß hier die Märchenstufe noch kaum verlassen ist: das Grausen durchschüttelt uns wie bei einem ersten derartigen Erlebnis, indem es im Mittelpunkte zwar nicht des Interesses, aber doch der Wirkung steht. Und doch haben wir unbezweifelt eine Sage vor uns: die Geschichte ist zu klar an diesen irischen König Milesint geknüpft und das Licht einer Geschichtlichkeit ist zu untrüglich gewahrt, als daß wir hier im Ernste von einem Märchen reden möchten.

„Es war ein König Milesint,
Von dem will ich euch sagen:
Der meuchelte sein Bruderskind,
Wollte selbst die Krone tragen."

---

[1]) Mörike III S. 40 Z. 7—14. S. 53 Z. 24 bis S. 55 Z. 29.
[2]) Vps. V S. 387.
[3]) Ebd. S. 389.
[4]) Mörike I S. 46 f.

Dann folgt die mitternächtige, todbringende Geistererscheinung am Krönungsfeste, die, wie auch Heilmann hervorhebt, an Macbeth erinnert [1]. Wir haben in dieser angeblich irischen Ballade [2]) das Beispiel einer einfachen Gespenstersage, in der ein schuldlos Gemordeter an seinem Mörder wiederkehrend Rache nimmt. „Das Gespenst ist in dem Zauberhaften seines Auftretens, in den Gefühlen der Furcht, die es entstehen lassen . . ., in seinen unmittelbaren Beziehungen zu den Seelenvorstellungen in gewissem Sinne der Urtypus des Dämons . .“ [3]); die Gespenstersage steht so in gewissem Sinne auf der unentwickeltsten, noch stark in das Märchen hinüberreichenden Stufe der Sage, und sie ist im Laufe der Entwicklung unaüstilgbar. Im Unterschiede zu der Irmelgeschichte haben wir es daneben allerdings in der „traurigen Krönung“ doch mit einer „Helden“-Sage zu tun. Nicht eine unbekannte, unbedeutende, sondern eine angeblich bekannte, bedeutende Person ist es, die diese Spukbegegnung hat. Der Umstand, daß man auch in Mörikes Dichtung nichts weiter von diesem König Milesint erfährt, bewirkt es vielleicht, daß wir diese Ballade dann allerdings doch mehr auf die niedrigere Sagenstufe stellen und in die Nähe der vorher behandelten Erzählungen, als daß wir sie den folgenden zurechnen möchten.

Im Zusammenhang mit der Volker-Legende haben wir früher schon erwähnt, daß dieser Räuber und Spielmann als Held mehrerer „Sagen“ erscheint. Wir hätten hier also einen Kreis von Sagen, der die Gestalt eines mythisch erscheinenden Helden umgibt [4]). Allerdings erfahren wir tatsächlich nur zwei, wenn man will, drei [5]), und der Erzähler im „Nolten“ muß erklären, daß er sich weniger angelegen sein lassen wolle, „alle einzelnen Geschichten . . . anzubringen, als vielmehr nur die Hauptzüge anschaulich zu machen“ [6]). Zudem ist die eine Geschichte, die seiner (gewaltsamen?) Entführung auf dem Wege nach Jerusalem durch seine Mutter, eine „Zauberin“, nur kurz angedeutet, wie die Erinnerung oder Anspielung an längst Bekanntes; und die auf Seite 306 Z. 16—19 erzählte ist viel mehr eine Anekdote, in die nur mit der „fest“-machenden, sorgsam gehüteten Reiherfeder an des Hauptmanns „reichbebändertem Filz“ noch ein Stück alten Aberglaubens hineinsieht. Es bleibt seine wunderbare Geburt, die ihn zu einem Sohne des Windes macht. Dieses mythische Motiv, das die Menschheit von alters her auf ihre höchsten Vertreter, auf Könige und Propheten, übertragen hat, ist hier nur angedeutet, ohne sich zu einer vollen Sage entwickelt zu haben, wie das in der Romulus-Remussage, in der Christus- und Buddhalegende geschah. Denn das Lied, das unser Held selbst „zuweilen gesungen haben . . . soll“ [7]), und das mit ein paar unwesentlichen

---

[1]) Heilmann S. 26.
[2]) Vergl. die schottischen Balladen in Herders „Stimmen der Völker“.
[3]) Vps. IV S. 46.
[4]) Näheres über diese Gestalt s. unten I b. 1.
[5]) Nolten S. 306 Z. 16—29. S. 309 Z. 12—14. S. 309 Z. 16—31.
[6]) Ebd. S. 304 Z. 19 f.
[7]) Nolten S. 309 Z. 19.

Veränderungen als „Jung Volkers Lied" in Mörikes Gedichte übergegangen ist, es hat für unser Gefühl doch wohl, trotz allem, den engen sagenmäßigen Zusammenhang mit der Gestalt des Räubers selbst verloren. Gewiß, es handelt sich in ihm um die Empfängnis des Räuberspielmanns Marmetin, genau, wie es sich in der Erzählung der englischen Verkündigung an die Mutter Christi um Christus und seine Empfängnis handelt. Aber auch dort tritt ja die Mutter als Mittelpunkt und Heldin des Berichtes vor uns hin, und wir rechnen die Legende zu den „Marienlegenden". So ist auch in „Jung Volkers Lied" seine Mutter Träger der Erzählung, wir haben einen Mythus von ihr. Allmählich geht für unser Gefühl die mittelbare Beziehung auf die eigene Persönlichkeit Volkers ganz verloren, namentlich, wenn wir das Lied ohne den Prosazusammenhang in den Mörikeschen Gedichten lesen. Es trägt zwar den rückweisenden, obengenannten Titel; aber unsere Erinnerung an Taten Jung Volkers ist zu schwach, als daß auch diese Erzählung gewissermaßen nur ein Licht in der Glanzkrone seines Ruhmes wird, wie das in der christlichen Verkündigungsgeschichte für Christus der Fall ist. Wir ahnen solche Taten ja mehr nur, als daß sie, seine Gestalt hebend und tragend, vor uns stehen. Die Gestalt seiner Mutter gewinnt von ihm losgelöste, selbständige Bedeutung, und sie wird der Mittelpunkt einer Erzählung, die an sich ein reines Märchen ist. Beachten wir den Prosazusammenhang des „Nolten" und die rückweisende Ueberschrift in den Gedichten, dann werden wir sagen können, daß wir hier, klarer und sichtbarer noch als beim „Feuerreiter", ein Beispiel vor uns haben, wie „eine Heldensage selbst als Ganzes zum Thema einer Märchenerzählung werden" kann.

Die ganze Schilderung Jung Volkers, seines Seins und Tuns jedoch, erweckt in uns den Eindruck, als ruhe sie auf dem Hintergrunde reicher Sagen- und Anekdotenschätze, die seine Person umgeben. Wir glauben und sehen ihn, trotz der äußerst knappen Erwähnung solcher Dinge, dennoch als Helden vieler „Erzählungen des Volks".

Dagegen ist Orplid, dieses Mörikesche Vaduz[1]), Atlantis[2]) und Avalun[3]), der Mittelpunkt einer Anzahl ausführlich erzählter „Sagen". Wir erkennen den Geschichten, die sich um den Schmettenkönig Maluff[4]), um das Geschlecht der Ulmon[5]) und um einzelne seiner Glieder[6]), um die Insel selbst herumlegen, diesen Titel zu mit voller Berücksichtigung dessen, daß diese Insel, genau wie die verglichenen, nur in Dichterträumen aus dem Meere aufgetaucht, nur in Dichterträumen „zwischen Neuseeland

---

[1]) Maync Biogr. S. 85. Mörike II S. 489.

[2]) Vergl. Novalis IV III. Kap. S. 51 ff.

[3]) Vergl. Heine IV S. 388 und Anm.; auch Löns „Mein braunes Buch, Haidbilder" 16. Aufl. Hannover 1915 „Die Furt" S. 71. 72. 73. 75.

[4]) Bauers „Der heimliche Maluff" S. 225—311.

[5]) Vergl. dasselbe und „Orplids letzte Tage" S. 313—375.

[6]) Dasselbe und Mörikes „Der letzte König von Orplid". (Mör. II S. 107—149.)

und Südamerika"[1]) vorhanden ist[2]), daß niemand außer Mörike und Bauer bis dahin alle diese Könige und ihre Geschlechter, alle diese Götter und Dämonen auch nur bei Namen genannt hat[3]).

Das gilt überhaupt von allen Sagengestalten Mörikes, sie beruhen durchweg auf eigener Erfindung, treten aber, wie Klaiber sagt: „wie mit dem Adelsbrief uralter ächter Sagengeister vor den Leser"[4]), und wir nehmen den König Milesint, den Räuberspielmann Jung Volker, Orplid und seine Fürsten und Gottheiten für das, was sie sein wollen. Wir können, um das anzudeuten, dann wohl von „Sagen" Mörikes sprechen. Jedoch ändert diese Tatsache nicht das Geringste daran, daß diese Gebilde dem Betrachter echte Sagen, echte Heldensagen sind.

In dem Mörikeschen „phantasmagorischen Zwischenspiel" „Der letzte König von Orplid" können wir zwei Sagengruppen unterscheiden, die eine, die sich um die Insel selbst und ihr früheres Schicksal ordnet, und die zweite, die den tausendjährigen König zum Mittelpunkte hat[5]). Außerdem sind noch vereinzelte unentwickelte Ansätze zu anderen mythischen Erzählungskreisen vorhanden, die in späterem Zusammenhange Erwähnung finden werden.

Die Sagen von Orplid selbst und seinen Schicksalen werden durch Larkens in seiner einleitenden Rede zu dieser „undramatischen Kleinigkeit"[6]) zusammengefaßt berichtet; als etwas Bekanntes behandelt sie das Gespräch der Einwohner im Anfangsauftritt. Was hier nur angedeutet wird, bildet zum Teil den Inhalt von Ludwig Bauers „Drama" „Orplids letzte Tage", zum Teil berichten es zusammenfassend und rückdeutend Einzelstellen in seinen beiden Orplid-Spielen.

Wie der Mythus in alter Zeit immer gerne Städtegründungen mit dem Schleier erhaben göttlichen Geheimnisses umgab, so heißt es auch von Orplid, der „Stadt des bedeutendsten Königreichs" der Wunderinsel, „sie soll von göttlicher Gründung gewesen sein"[7]); sie war der „Augapfel der Himmlischen"[8]). In Bauers „Maluff" erfahren wir dasselbe; in der letztgenannten Bezeichnung Orplids mag der mit Bauers erstem Drama Bekannte klingen hören, daß „alle Götter fast in dieser Stadt" wohnten[9]),

---

[1]) Nolten S. 103 Z. 135.

[2]) Ob die Anregung zu ihrem Erdenken von irgendeinem Reisewerke der damaligen Zeit, ob sie von einer Beschreibung Tahitis ausging, sodaß dann diese größte der Gesellschaftsinseln gewissermaßen der Grund und Boden war, auf den man seine Träume ansiedelte (Maync Biogr. S. 84. Mörike II S. 490), das ändert an dieser Tatsache nichts. Den Zusammenhang damit verliert Orplid sofort. Es ist ein nie und nirgend dagewesenes, nie und nirgend so dagewesenes Wunderland.

[3]) Vergl. Bauers Vorrede zum „Maluff" S. 227 f.

[4]) Klaiber S. 24.

[5]) Eine weitere mythische Stoffmenge ist um Silpelitt zusammengefaßt und wird weiter unten eingestellt werden.

[6]) Nolten S. 104 Z. 32 f.

[7]) Ebd. S. 103 Z. 36 f.

[8]) Ebd. S. 104 Z. 8.

[9]) Bauer S. 233 f.

daß sie, die den einzigen Tempel der Insel, Nid=Ru=Haddin, trug [1]), die „unzerstörbare Behausung Sur's" [2]) heißen durfte.

Orplid erscheint ganz wie eine Welt für sich, wie „die" Welt, wir selbst vergessen, daß wir uns auf einem „außerhalb der bekannten" Erde „gelegenen Boden" (Nolten S. 103 Z. 29 f.) befinden; wie für die Bewohner der Insel ist „die ganze übrige Menschheit . . . sozusagen eine Fabel für unsereinen" (ebd. S. 127 Z. 4 ff.). Ein solcher Zauber geht von dieser Dichterinsel aus, daß wir nicht sie für ein Märchen halten, das wir über der wirklichen Welt vergessen, sondern daß die wirkliche Welt wie ein fremder, ferner Traum erscheint, und wir uns hier in der wahren Welt zu finden meinen. Aus dem Standpunkte dieser starken künstlerischen Täuschung herausgesehen, bilden die verstreuten Einzelheiten über Orplids Gründung daher Keime und Bestandteile zu einem möglichen Schöpfungsmythus und zu möglichen Göttermythen.

Ausführlicher erfahren wir von Orplids Untergang; er bildet den Inhalt von Bauers „Orplids letzte Tage". Mörike berichtet in den schon erwähnten Einleitungsworten zu seinem Orplid=Schattenspiele: „Orplid . . . . mußte endlich ihrem (der Himmlischen) Zorne erliegen, als die alte Einfalt nach und nach einer verderblichen Verfeinerung der Denkweise und der Sitten zu weichen begann. Ein schreckliches Verhängnis raffte die lebende Menschheit dahin, selbst ihre Wohnungen sanken, nur das Lieblingskind Weylas, nämlich Burg und Stadt Orplid, durfte, obgleich ausgestorben und öde, als ein traurig schönes Denkmal vergangener Hoheit stehen bleiben. Die Götter wandten sich auf ewig ab von diesem Schauplatz, kaum daß jene erhabene Herrscherin zuweilen ihm noch einen Blick vergönnte, und auch diesen nur um eines einzigen Sterblichen willen, der, einem höheren Willen zufolge, die allgemeine Zerstörung weit überleben sollte" (Nolten S. 104 Z. 8 ff.). Wir haben hier die reine Grundform für eine jener Weltuntergangssagen „in verjüngtem Maßstabe" vor uns, wie sie in den Erzählungen vom Versinken und Verschüttetwerden kleinerer geographischer Gebiete erscheinen. (Vergl. etwa in Grimms Sagen I Nr. 239 „Der Frauensand", d. i. die Sage von Stavoren in der Zuidersee; Nr. 131

---

[1]) Bauer S. 228.

[2]) Ebd. S. 283. Die ganze Schöpfung Orplids mit ihren Motiven, Vorstellungen, Gestalten ist, wie namentlich Bauers Brief vom 27. Juni 1826 aus „Helmin" (das ist Ernsbach, s. Depiny S. 32) an Mörike beweist (Bauer S. XXVIII f.), eine gemeinsame von Bauer und Mörike. Beide haben zunächst — so sind wohl die Worte in Nolten [2] S. 149 (vergl. Maync Biogr. S. 85) zu deuten — an keine literarische Ausgestaltung und Verwertung gedacht. In einem regen Hin und Her der Einzelschöpfungen ist dann wohl oft das Gut des einen in die Hände des anderen übergegangen, sodaß wir in Mörikes Worten manchmal mehr werden durchklingen hören dürfen, als dasteht. Das wird namentlich bei kurzen Sagenerwähnungen der Fall sein. Daß Mörike manches von ihm Erdachte fallen ließ, und daß Bauer es dann aufgriff und brachte, zeigt der Fluß „Spindel", der nirgends in Mörikes Dichtung vorkommt, dessen Namen der Dichter aber, wie Bauers Brief bezeugt, erfunden hat.

„Seeburger See".) In dem Berichte fehlt jedoch jede nähere Einzelheit; er enthält nur das Grundschema, das erst in Bauers Drama seinen besonderen Inhalt gewinnt. Die oben angeführten Eingangsworte zu Mörikes Sage heben sie auf die ethisch-religiös bestimmte höhere Stufe solcher Weltuntergangsmythen, wie sie etwa durch die biblische Sintflutgeschichte dargestellt wird, im Gegensatz zu der Flutsage des Gilgamesch-Epos [1]). Der Untergang von Mensch und Welt ist nicht durch Streit und Willkür noch halbdämonisch-zügelloser Götter hervorgerufen, wie das in dem babylonischen Keilschrift-Epos geschieht, sondern Ehrfurchtslosigkeit und Ueberhebung der Menschen gegen die Himmlischen rufen deren gerecht strafendes Zorngericht herab: nicht länger kann und darf Jahve das hoffärtige und unsittliche Treiben der Menschen dulden [2]). So gibt in der zweiten Noltenfassung Ulmon den Grund des Verderbens an, indem er von sich selbst berichtet:

„. . . . und Aan,
Der schlimme Gott, bethörte seinen Sinn,
Daß er den Himmlischen sich vor der Zeit
Gleich hielt. Und gleich also hielt ihn sein Volk.
Da zürnten sie und hielten Rat. . . ." (S. 168).

Der Ur-Nolten redet zwar nur davon, daß „die alte Einfalt nach und nach einer verderblichen Verfeinerung der Denkweise und der Sitten zu weichen begann". Worin das bestand, erhellt Bauers „Orplids letzte Tage". Es geschah, was lange vorher das heilige Buch des großen Geistes vorausgesagt hatte: „Und am Ende dieser tausend Jahre werden die Menschen sich klüger dünken als ihre Götter und werden in die Tiefe des Meeres steigen und gen Himmel fahren und in den Sternen lesen". (Bauer S. 359.) Wie in den alttestamentlichen Versen, (in denen, einer Versteinerung gleich, ein Stück uralt-mythologischen Gutes bewahrt erscheint!), so handelt es sich also auch hier um die Verachtung und Ueberspringung der Grenze gegen die himmlische Majestät und ihre Ueberlegenheit durch die Menschen. Sie ist es, um deretwillen „alle Menschen starben", sie ist es, um deretwillen „selbst ihre Wohnungen sanken".

Auf welche Weise geschah das? Mörike sagt es im Ur-Nolten nirgends. Geschah es durch einen Sintbrand? Oder durch eine große Flut? Von diesen zwei Formen, in denen Weltuntergangsmythen auftreten [3]), ist die der großen verschlingenden Flut die bekanntere, in den Weltuntergangssagen „in verjüngtem Maßstabe" anscheinend die herrschende. Das und Orplids vorausgesetzte Lage im Ozean lassen uns auch hier unwillkürlich an eine Flutsage denken. Bauers Drama bestätigt das, wenn es auch die verheerenden Wirkungen erschütterter feuerspeiender Berge [4]) ebensowenig ausschließt, wie die von Sturm [5]) und

---

1) Vps. VI S. 298.
2) Kautzsch „Das alte Testament" 2. Ausg. Genesis VI V. 1—3. V. 5—7.
3) Vps. VI S. 290.
4) Bauer S. 361.
5) Ebd. S. 370.

Mondfinsternis[1]), von Erdbeben[2]) und Gewitter[3]). Wenn es im Nolten[2] in der schon angeführten Rede Ulmons heißt:

„Da zürnten sie und hielten Rat und schickten
Die giftige Seuche her von Mitternacht,
Austilgend so das menschliche Geschlecht
Auf ganz Orplid . . . . .“,

so stehen die Worte in krassem Widerspruch zu der Behauptung Suntrards: „. . . . weder Hungersnot noch allzu schwere Krankheit entsteht auf dieser Insel“. (Mörike II S. 107 Z. 21.) An sich dürfte uns diese widersprechende Behauptung gleichgültig sein, aber wenn wir sie gelten ließen, würde ja diese Sage keine typische Form aufweisen, und wir sähen dann nicht mehr eine Schöpfung vor uns, welche die Bezeichnung „Weltuntergangsmythus“ verdiente.

Mit diesem Bestandteil der Ortssage von Orplid, mit der Sintflutsage, ist der zweite Kreis, der um König Ulmon, eng verbunden. Es ist ein immer wiederkehrender Charakterzug dieser Untergangssagen, daß in ihnen ein einzelner oder mehrere einzelne Menschen (und Tiere) durch die Huld der Götter vom Tode bewahrt werden[4]). Ulmon ist ein solcher Utnapischtim, ein solcher Noah. Der Vorfahr des Gilgamesch, „Utnapischtim der Ferne“, verdankt seine Rettung ebensowenig einem persönlichen Verdienst, einer persönlichen Frömmigkeit, wie seine spätere Entrückung zu den Göttern; die ihn tragende und von ihm getragene Flutsage zeigt hier und in dem Grund der Katastrophe ihre Entstehung aus einer noch in vorsittlichen Affekten befangenen Phantasie[5]). Demgegenüber tritt auch hierin „Der letzte König von Orplid“ auf die Stufe, die durch die Noahgeschichte mit ihrem Wesenszuge der Bewahrung des Rechtschaffenen gekennzeichnet wird. Nicht durch tyrannische Willkür launischer Dämonengötter ist der König, „welcher dieser Insel einst Gesetze gab“[6]), dem Schicksal und dem Ende seines Volkes und seiner Städte entgangen, nicht als Spielball der oberen Mächte muß er „die traur'gen Tage durch die Ewigkeit fortspinnend, leben . . . .“ (Mörike II S. 136 Z. 19 f.): vielmehr „man sagt, die Götter wollten ihn . . . . geschickt machen, daß er nachher ihrer einer würde, wegen seiner sonstigen großen Tugend und Tapferkeit“. (Ebd. S. 109, Z. 15—19.) Zwar tritt dieses Moralische nicht so stark ausgesprochen hervor wie in der Noah-Geschichte. Es heißt sogar einschränkend: „Ich weiß das nicht“, und in der Prosaeinleitung ist sogar nur die Rede davon, daß dieser „einzige Sterbliche“ „einem höheren Willen zufolge die allgemeine Zerstörung weit überleben sollte“. Aber dennoch tut es der ganze Sinn dieser Königsgestalt in ihrer Innerlichkeit dar, der ganze Sinn ihres vor unseren Augen sich erfüllenden Schicksals, daß die Götter in seiner Bewahrung nicht der Willkür folgen, sondern

---

1) Bauer S. 361.
2) Ebd. S. 361 u. 370.
3) Ebd. S. 359.
4) Vps. VI S. 298.
5) Vps. V S. 140.
6) Mörike II S. 109 Z. 14 f.

dem Grundsatze vergeltender Gerechtigkeit. Ebensowenig ist dann auch seine Entrückung und ihre Vorbereitung, sein tausendjähriges Leben, Zufall und unverdiente, grundlose Gunst wie für die Griechen die Aufnahme in das „Land des Hingangs" durch die Huld der Götter [1]). Das Motiv der Vergeltung tritt im Mythus auf früher Stufe nur in der einseitigen Form der Rache und Strafe auf [2]), und erst allmählich entwickelt sich der Gedanke einer zweifachen Vergeltung in Strafe und Lohn. Wir sehen bei Bauer und Mörike die beiden Stufen dieser Entwicklung hier klar vor uns. In „Orplids letzte Tage" ist die „Beschließung" [3]) des Fernas Ulmon auf tausend Jahre eine Strafe, und zwar eine Strafe dafür, daß der König die Zeit einer gewissen Kultur

„Durch eigene Klugheit eh' bereiten" wollte,
„Als sie des großen Gottes Wille schuf".

(Bauer S. 373). Dazu stimmt das, was im Nolten² Ulmon in den schon mehrfach angeführten Versen sagt, daß nämlich Verachtung der Götter und die Anmaßung übermenschlicher Macht und Würde für seine Person den Zorn der Götter auf sein Volk und auf ihn gelenkt haben:

„ . . . dem König aber ließen sie
Das wüste Land zur Herrschaft und den öden Rest
Der Jahre, so das Schicksal ihm gesetzt. . . ."

(Nolten² I S. 168). Wie der Fluch und das Geschick des Ahasver [4]) hängt es über dem Unglücklichen, dem „Alten, der nicht sterben kann" [5]), und der

" . . . . den Tod,
Das faule Scheusal, das die Zeit verschläft,
Herauf zur Erde zerren" möchte „ans Geschäft"

(Mörike II S. 113 Z. 26 ff.). Und doch ist Ulmon kein Ahasver, der um ewig unvergebbaren Frevels willen ewig ein mit jedem Tage in neuer Qual sich unerbittlich erneuerndes Leben auf seinen Schultern dahinschleppen muß. Die Worte Surs an Fernas Ulmon: „Sey still und trage! denn ich trage auch" (Bauer S. 373) mildern die Strafe zu einer geduldig hinzunehmenden, weil unerbittlichen höchsten Schickung. Und die letzte Rede des Königs, in der er sich bereitet, den unendlich langen Weg zu beschreiten, läßt eine Ueberwindung des Schweren durch das starke Ja- und Dennoch-Sagen des menschlichen Geistes ahnen.

Bei Mörike vollends ist nur noch die gelegentliche todessehnsüchtige Ahasverstimmung des Königs vorhanden. Als Ziel und Sinn seines Schicksals aber erscheint, alles hell überklingend, die Verheißung des alten Götterspruchs:

„Auf Weylas Mondenstrahl
Sich Ulmon soll erheben,
Sein Götterleib dann schweben
Zum blauen Saal". (Mör. II S. 114 Z. 31–34. S. 48 Z. 3–6).

---

[1]) Rohde S. 74.
[2]) Vps. V S. 136.
[3]) Bauer S. 359.
[4]) Depiny S. 31. 37. Maync Biogr. S. 161.
[5]) Nolten² I S. 153.

Die Erfüllung dieser Verheißung ist an das Schicksal einer schwarzen Weide geknüpft: eine unschuldige Kinderhand muß sie fällen, und ihr Tod vernichtet einen geheimnisvoll mit ihr verbundenen Zauber, durch den des Königs edler Geist in den irdischen Dunstkreis schwüler Sinnlichkeit gefesselt war. Mit dem gelösten Zauber wird der König frei von dem Irdisch-Vergänglichen, das seiner Vollendung noch entgegenstand.

Wir sehen, auch seine Entrückung in den „blauen Saal" der Götter ist letzten Endes und seinem tiefsten Sinne nach nicht Leiden, sondern Tun, nicht Zufall und unausweichliche Schickung, sondern das Werdeziel, primitiv ausgedrückt: die Belohnung, der zu sich selbst gekommenen, vollendeten sittlichen und geistigen Persönlichkeit. Nun haben wir gewissermaßen eine nachträgliche Bestätigung dafür, daß auch seine Rettung belohnende Vergeltung der himmlischen Götter war.

In gewissem Sinne hat die Sage von der Bewahrung Ulmons eine Parallele, die ihrem greifbaren Inhalte nach dem ersten Kreise der Orplid-Sagen, den Ortssagen im engeren Sinne, angehören würde, nämlich: die Erhaltung der „Stadt und Burg Orplid", des „Lieblingskindes Weylas, das, obgleich ausgestorben und öde, als ein traurig schönes Denkmal vergangener Hoheit stehen bleiben durfte". Auf den ersten Blick mag die Einreihung an dieser Stelle befremden; man kann mit Recht einwenden, daß die Bewahrung einzelner Orte kaum ein Zug ist, den Weltuntergangssagen als Charakteristikum aufweisen. Aber die genauere Betrachtung der inneren Gestaltung der erzählten Tatsachen zeigt eine Personifizierung, die uns wohl das Recht gibt, dieses Ueberleben Orplids mit dem Ueberleben der dem Weltuntergange Entkommenen auf eine Stufe zn bringen [1]).

Wir deuteten schon auf eine dritte Sage hin, die ebenfalls Ulmon zum Helden hat und mit den zwei anderen dieses Kreises (— 1. Die Rettung Ulmons, Noah-Typus, 2. Die „Beschließung" und Entrückung Ulmons, scheinbar Ahasver-Typus, griechischer Heroen-Typus —) mittelbar und unmittelbar zusammenhängt. Es ist die Sage von Ulmon und Thereile, zu der das weitverbreitete Thema der Elfenliebe [2]) Keimzelle und Grundmotiv bildet. Die Vorstellung von einem Liebesverhältnis zwischen Mensch und Spukdämon, namentlich in der Erscheinungsform dieser Beziehung zwischen Nix und Mensch, ist in Sagen weit verbreitet [3]). In der breiten Ausfüllung und Erweiterung, welche dieser Vorstellung jedoch hier in „Der letzte König von Orplid" zuteil geworden ist, reicht sie tief in das Gebiet einer ganz in Zauberkausalität befangenen Phantasie hinein, die an ihre Gebilde keinerlei sittliche Gesichtspunkte und Maßstäbe heranbringt. Durch seine Verknüpfung mit anderen Feenmotiven gewinnt hier das ursprüngliche Grundthema breiteres Leben und breiteren Inhalt, wächst allmählich und erzeugt

---

[1]) Ueber das Nähere dieser „Personifizierung" und ihren Sinn wird am Schlusse des Teils über die „Mythologie der inneren Form" gehandelt werden.

[2]) Heilmann S. 24 (Nixenliebe).

[3]) Vergl. z. B. Die Edda, das Nibelungenlied (Heilmann S. 27), Grimm Sagen II Nr. 250 „Die Sage vom Herrn Peter Dimringer von Stauffenberg".

aus sich neue Einzelinhalte, die auch Hauptinhalte werden. Die Welt der Fürstin Thereile, ihrer „Kinder“ und Schwestern, diese Welt des Mondscheins und der Feenkindertänze, der wunderlichen Naturdingzauberhaftigkeiten und Sommernachtsträume, diese Welt voll kleiner und großer, lieblicher und grotesker Unheimlichkeiten: sie gewinnt ein von der Ulmongestalt und der Ulmonsage losgelöstes selbständiges Leben. Die Sage geht hier in das reine Feenmärchen über, oder, wie Maync von einem anderen Gesichtspunkte aus sagt, in das Zaubermärchen[1]), wie es die genial mit sich selbst spielende kristallglockenhelle Phantasie eines Shakespeare im „Sommernachtstraum“ und im „Sturm“ erschuf[2]).

Es taucht hier im Hinblick auf die Bedingungen und die Art der endlichen Lösung des Königsschicksals unausweichlich die Frage auf, ob und inwieweit Mörike hierin Symbolisches schaffen wollte. Landsberg behauptet zwar: „Es scheint übertrieben, in diesem Spiel einen tieferen Sinn zu suchen“ (S. 16), aber wir können uns seiner Meinung nicht ohne weiteres anschließen. Es liegt doch die Erwägung nahe, daß das Fällen eines, wenn auch geheimnisvollen, Baumes durch Kinderhand eine zu äußerliche, geringfügige Sache ist, als daß an sie als solche die Erfüllung eines Königs- und Götterschicksals geknüpft werden könnte. Es kommt hinzu, daß mit dem Zauber der schwarzen Weide der Liebeszauberbann Thereilens erlischt, und daß uns dieses Loskommen Ulmons von der „dämonischen Koketten“[3]) ein Loskommen bedeutet von menschlich-irdischer, dumpfer Sinnlichkeit. So müssen wir zugeben, daß für den Betrachter diese Ereignisse zweifelsohne eine über den ausgesprochenen Sinn hinausgehende Bedeutung gewinnen. Das ist in gewissem Maße jedem Kunstwerk eigen, da in dem Endlichen, das der Künstler bewußt schafft, eine unbewußte Unendlichkeit sich auswirkt. Nennt man wegen dieser dem Beschauer entgegentretenden „tieferen“ Wesensbedeutung das Angeschaute „symbolisch“, so müssen wir natürlich diesen Ausdruck ohne weiteres nicht nur auf die Ulmon-Thereile-Handlung, sondern auf das ganze Orplidspiel anwenden. Das würde aber nichts weiter sagen, als daß wir ein echtes und starkes Kunstwerk vor uns haben. Damit ist nichts gewonnen. Und das ist auch nicht der Sinn unserer Frage. Es handelt sich vielmehr darum festzustellen, ob Mörike eine vorgefaßte Kunstlehre, eine bestimmte Lebens- und Weltanschauung mit vollem Wissen und Wollen in seinen Stoff eingehen ließ, ob er den „tieferen Sinn“ und die „höhere Bedeutung“ vorher fertig hatte, um sie in den Stoff als in eine Form einzugießen. Wäre das der Fall, so ähnelte die Orplidsage romantischen Sagen. Romantische Sagen hängen vielfach mit der von Schelling und anderen vorgetragenen Ansicht zusammen, daß in der Natur schon die Dinge an sich einen Begriff und einen geistigen Sinn in sich tragen, der Grund und Ziel ihres Werdens und Seins bildet, daß die Kunst es ist, die diese gebundene, stumme Sprache

---

1) Maync Biogr. S. 116.
2) Ebd.
3) Vischer Nolten S. 229.

in Freiheit und Rede überführt durch den Geist, der nichts ist als diese los und ledig gewordene Natur selbst[1]). Geschichtliche und pseudogeschichtliche Begebenheiten waren dann also erst recht Auswirkungen eines Begriffes und eines in ihnen liegenden Sinnes; eine Kunst, die Neues schuf, hatte die Aufgabe, diesen Begriff und diesen Sinn rein herauszustellen und zur Höhe der Idee zu führen; sie mußte dem Sein und Geschehen die Zunge lösen.

Wo die Romantiker nicht nur altes Sagengut sammelten und wiedergaben, — und zwar mit einer Treue, die in erstaunlicher Freiheit und Echtheit inmitten ihrer sonstigen leidenschaftlichen Subjektivität wie eine ganz fremde Blume aufblühte, — da wirkt diese Anschauung stark und unmittelbar auf die Gestaltung der Mythen dieser Art. Fouqués „Sintram und seine Gesellen" ist ein klares Beispiel dafür, und Novalis' „Heinrich von Ofterdingen" ist bewußt ganz ins Märchen übergegangen, der Name des sagenhaften Wartburgsängers hat eigentlich gar keine Bedeutung und ist fast Gattungsbezeichnung geworden. Das Märchen aber ist ja für den Romantiker die Idealgestalt des Mythus.

Bei Mörikes ganzer Geistesart ist klar, daß wir seiner Orpliddichtung und seinen anderen Sagen das Symbolische in diesem romantischen Sinne entschieden absprechen müssen. Wir können die wunderliche Tatsache feststellen, daß er, der Weltfremde, Verträumte, der scheinbar mit den Gegebenheiten der Welt und des Lebens für seine eigene Person nicht fertig wurde, ihnen in seinen „Sagen" näher kommt als die mit beiden in überlegener Ironie und tiefer geistiger Durchdringung spielenden Romantiker; er hat sie überwunden, indem er sie treu abspiegelt und sich ihnen hingibt in Liebe, Klarheit und Stillesein, ohne, wie die Romantiker, ihre Deutung zu versuchen. Wir können nicht, wie Heilmann, bedauern, daß Mörike in „Orplid" „keine symbolische Ausdeutung" bietet. Wir teilen auch nicht seine Ansicht, daß „auf die Dauer uns" diese Sagen und ihre Gestalten „auch poetisch nicht mehr befriedigen können"[2]).

Wie das Leben erst Herzschlag, Selbständigkeit und Sinn gewinnt, weil wir mit der Kraft unseres eigenen Geistes seine Tiefen hinein- und sie so aus ihm heraussehen müssen, so wird ein Kunstwerk erst lebendig, voll Stärke und Sinn, wenn wir seinen höchsten Gehalt, seine Unendlichkeit, selbst durch Einfühlung in einer Art Neu- und Nachschaffung in uns hervorbringen und immer neu erzeugen müssen. Wir nähern uns auf einer höheren Stufe wieder den Zeiten frühsten Kunstschaffens, wo der erzeugende Künstler zugleich der einzige Aufnehmende und somit Schaffen und Genießen eins war. So sind Mörikes Sagen für uns wie das Leben selbst, nur in einer sonnengoldenen Abschleifung und Abtönung[3]).

---

[1]) Vergl. Strich S. 117. 119 ff. u. ö. Vergl. etwa F. W. J. von Schelling „Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur". Xenien-Verlag zu Leipzig o. J. Xenienbücher Nr. 32.

[2]) Heilmann S. 11.

[3]) Elster I S. 42.

Weder vor noch nach den Romantikern hat es in Deutschland Dichter gegeben, für die der vernünftige Geist mit seinen Kräften eine bedeutsamere Rolle als Mittelpunkt aller ihrer Kunstlehren und Anschauungen, all ihres Denkens und Dichtens gespielt hätte als bei ihnen. Mit fast medizinisch durchdringendem Blicke versuchen sie, die feinsten und dem bloßen Auge unsichtbaren Verästelungen menschlichen Gefühls und phantasiemäßigen Lebens zu beobachten und zu deuten. Ihre Methode ist die der Einfühlung; sie nimmt ihren Ausgang von einer tiefdringenden Selbstbetrachtung. Sie fühlen sich in die Natur ein, in deren Formen die stumme und gebundene Erscheinung des Geistes ist, und sie schauen ihn da mittelbar an, wie in Werden, Sein und Vergehen der menschlichen Geschichte.

Der Roman befreit sich von Mittel und Bild: er ist eine unmittelbare Darstellung von Geist und Geistesleben. So wird hier der Roman die höchste Dichtform für die Romantiker. Vom Mythus selbst geht ein Weg hin, und die Romantiker beschreiten ihn. Er führt von der noch mythendurchzogenen Wunderanekdote über die reine Abenteueranekdote zum Epos und zum Heldenroman. Neben Fouqués „Sintram" stehen Schwabs „Schwäbische Kunde", seine und Uhlands Balladen, stehen schließlich Romane wie Fouqués „Zauberring".

Derartige mythische und doch nicht mehr mythische Dichtungen finden sich bei Mörike nicht. Abstraktes Denken und den Einfluß einer Philosophie kannte er fast nicht; es lag ihm fern, aus Gegebenem Deutungen herauszustellen und an ihm Idealisierungen zu vollziehen. Seine Lust „ging von jeher mehr darauf", dergleichen „zu erfinden . . . .", und so bestand seine Haupttätigkeit, auch im Gebiete der Sage, darin, Neues zu schaffen, ganz „im Gegensatz zu Uhland, Justinus Kerner, Gustav Schwab . . ."[1]). In gewissem Sinne lag ihm der Schwerpunkt ebenso wie den Romantikern dabei auch in der Herausstellung des feinsten und innersten Lebens des Geistes; aber waren das Interesse der Romantiker und ihr Standpunkt durchaus philosophisch, so trat für Mörike auch hier das in Erscheinung, was Kurz einmal an ihn schrieb: „Du bist nicht historisch. Du bist psychologisch"[2]). Der Geist, der uns in den Sagen der Romantiker entgegentritt, ist oft ein abstrakt ausgeklügelter, dem Natürlichen fremder. Mörike aber sieht dem Leben seiner Gestalten zu wie Naturkräften, die ihr Spiel treiben. König Milesint, Jung Volker, Ulmon: sie alle entfernen sich nicht von dem ursprünglichen Naturboden der Wirklichkeit; und auf diesem Boden ist es, wo Mythen gedeihen als Spiegelungen einer hier lebenden und hier heimischen Phantasie. So sagt Fresenius: „Menschen faßt er gern wie Naturphänomene auf. . . . Jung Volker dem Räuber, sieht er zu, wie man einer lustig lodernden Flamme zusieht". (S. 177.) Weil aber Mörike reinster und reifster Künstler ist, so kommt es von selbst, daß wir denn

---

[1]) Proelß S. 286.
[2]) Mörike-Kurz Nr. 35 S. 108.

doch das Leben reichsten und reifsten Geistes in diesen Gestalten anschauen können. Das gilt namentlich von den zwei letztgenannten Sagen, der von Jung Volker und der von Ulmon. Hier ist höchste Kunst: sie löst den Stoff nicht auf in Stimmung und Symbol, aber sie gibt uns ein harmonisch abgetöntes Bild des Lebens, das durchtränkt ist von dem Geiste mythischer Phantasieschöpfungen, und hier schauen wir das unbesiegliche Reich des Geistes an in seiner Ursprünglichkeit, in seiner Wahrheit und in seiner brausenden Lebendigkeit. Und so idealisieren wir hier wie im Leben, nur leichter, das uns Gegebene, denn: „symbolisch . . . ist das Mythische für das gebildet-freie Bewußtsein“[1]).

Nicht so hoch stehen die anderen besprochenen „Sagen“ Mörikes: die Irmelgeschichte und „Der Schatten“. Sie zeigen nicht diese Vergeistigung; vielleicht daß Mörikes eigener Gespensterglaube und seine eigene Gespensterfurcht durchklingen und ihn über das Stoffliche nicht ganz hinanskommen ließen[2]); vielleicht, daß, wie Heilmann es für seine Balladen behauptet, die enge Anlehnung an primitive Schöpfungen der Art im Wege stand[3]).

In der Mitte zwischen beiden steht „Die traurige Krönung“. Sie hat in ihrer ethischen Färbung und der im Mittelpunkte stehenden Gestalt des Königs die größere Tiefe der zwei künstlerisch reifen Schöpfungen Mörikes; sie hat aber andererseits auch die „Resonanz aus Spuknatur“ der Gespenstermythen.

Zusammenfassend wiederholen wir: Mörikes Sagen sind in ihren edelsten Vertretern ein wahres Bild des Lebens. Sie suchen nicht das Geistige im Reiche der Natur, sondern das Naturhafte im Leben des Geistes; sie lassen in eben diesem Nuturleben des Geistes ein Höheres und Ewiges ahnen.

Erwähnun primitive Sagen u Sagenzü in Mörik Dichtunge

Wie bei den Legenden sind Volkssagen und Einzelzüge aus ihnen anzuführen, die wir in Mörikes Werken finden. Ich erwähne nur ein paar beliebig herausgegriffene. Im Ur-Nolten S. 23 Z. 3 ff. finde ich Motive der Polyxenasage verwendet, und ebenso kennzeichnend für Mörikes Beziehungen zur Antike ist ebenda S. 113 Z. 24 die Anspielung auf die Prometheussage; die zweite Noltenfassung läßt den Maler Einzelheiten der mittelalterlichen Sage vom König Rother darstellen (Nolten[2] I S. 149); auf S. 119 Z. 9 f. spricht das „Hutzelmännlein“ von „der Königin von Saba Schneckengärten“; von dem Wegweiser im „Schatz“, dem die „Schrift hüben und drüben rein abgegangen“ war „vor Alter“, heißt es: „Du wärst ein Kerl . . . . . für den ewigen Juden, dem es wenig verschlägt, ob er in Tripstrill oder Herrenhut zur Kirchweih ankommt“ (Mörike III S. 39 Z. 9—11).

---

[1]) Vischer Symbol S. 166.
[2]) Vergl. z. B. zur Entstehungsgeschichte des „Schatten“ Fischer[1] S. 207.
[3]) Heilmann S. 27.

3. Märchen.

ne Bedeu-
ng für
örike und
ür die
mantiker.

Wir kommen zum Märchen und damit zu einem Mythencharakter, der neben dem Roman für Mörikes innerstes Wesen die gegebene Form des künstlerischen Schaffens ist. Gerne hielt sich der Knabe in dunkler Bodenkammer auf; dort begegneten ihm Kobold und Elfe, die er dann, als in ein Astloch gebannt, Geschwistern und Freunden geheimnisvoll flüsternd im flackernden Kerzenlicht zeigte[1]); seine Tübinger Jahre bauten die ferne-leuchtende Märcheninsel Orplid, und aller Glanz und alle Sehnsucht dieser heiligen Ueberall- und Nirgendwelt, sie bilden den mächtigen tragenden Grundakkord in des Siebenundzwanzigjährigen „Gesang Weylas"; noch das Gesicht des reifen Mannes, das die Radierung Hérouxs darstellt[2]), zeigt fast visionäre Märchenaugen: so zieht sich die Schöpfung von Märchen durch Mörikes Leben hindurch wie eine funkelnde Kette. Er kann sich der Freude und Lust an solcher Betätigung nicht entziehen. Am Schlusse des „Stuttgarter Hutzelmännleins" heißt es zwar: „Deucht dir etwa, du habest jetzt genug auf eine Weile an Märchen, wohl, ich verspreche, dergleichen sobald nicht wieder zu Markte zu bringen . . . ." (Mörike III S. 200 Z. 13—16), aber in den vier Jahren später, 1856, veröffentlichten „Vier Erzählungen" steht doch wieder ein bis dahin unveröffentlichtes, „Die Hand der Jezerte"[3]).

Die ganze Mörike-Literatur betont denn auch einmütig und stark Mörikes Märchencharakter und die Kraft dieser seiner Schöpfungen[4]).

Auch für die Romantiker ist das Märchen Lebensluft. Es ist in seinem freien, unabhängigen Charakter das Ideal des Mythus, ist der Mythus in seiner ursprünglichen und reinsten Gestalt, ist also die wahre „Symbolik des Universums"[5]). In Novalis, dieser reinsten und kraftvollsten Ausprägung des romantischen Geistes, tritt der Sinn des Märchens für diese geistige Bewegung am klarsten zutage. Seine Theorie und Praxis weisen uns auch hier wieder auf denselben Grundunterschied zwischen seinesgleichen und Mörike hin, den wir für Legende und Sage schon darlegten. Nur tritt er hier noch stärker hervor. Zwar sind auch Mörike die Märchen „Träume von jener heimatlichen Welt, die überall und nirgends ist"[6]). Aber diese Träume sind eben nur sie selbst, d. h. Spiel der Phantasie, sind „sinnig aber ohne etwas zu ersinnen, gedankenvoll aber ohne Gedanken, gläubig aber ohne bestimmt hervortretendes Object des Glaubens . . . ."[7]) Ganz anders heißt es bei Novalis: „Das

---

[1]) Vergl. Nolten S. 286 f. Maync Biogr. S. 16.

[2]) Wiedergegeben vor Mörike I.

[3]) Maync Biogr. S. 322. Mörike III S. 104.

[4]) Z. B. Fresenius S. 176 und 182. Vischer Krit. Gg. S. 250. 265. Mörike I S. 3. Reinhold a. a. O. Mayr S. 4. Harnack Aufsätze S. 271. Krauß Litgesch. S. 109 f. Benzmann (Deutsche Heimat) S. 183. Ders. (B. N. N.) Sp. 2. Kurz S. 51. Waiblinger (Karl Frey) S. 96. Landsberg S. 15 ff. S. 51. Poppenberg (Stimmen) S. 335. Kosch S. 397. Emil Kuh S. 437. Sculptor Sp. 87. Heilmann S. 34. Heyse S. 3 Sp. 2.

[5]) A. W. Schlegel S. 268.

[6]) Novalis II S. 310 Nr. 417.

[7]) Benfey S. 159.

echte Märchen muß zugleich prophetische Darstellung . . . . sein. Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft", denn „die Welt des Märchens ist die durchaus entgegengesetzte Welt der Welt der Wahrheit, und darum ihr so durchaus ähnlich wie das Chaos der vollendeten Schöpfung" (Novalis II S. 309). In diesem Sinne sind dann auch alle seine Märchen angelegt, und ein mit romantischer Kunstlehre und Philosophie Unbekannter wird immer Teile finden, die ihm unverständlich oder halb dunkel bleiben. Nach einer anderen Seite hin war das Märchen der Romantiker die unmittelbare Anschauung und Verkündigung des in die Formen der stummen Natur gefesselten Geistes; und das heilige Streben, diesen Geist aus diesen Fesseln zu befreien, bewegte die Romantiker von Novalis an bis zu Brentano und E. Th. A. Hoffmann[1]). Als nächstliegende Symbolisierung für diesen Gedanken ergab sich eine Mythologie von Elementargeistern[2]); daher kommt es, daß diese Spukdämonen hier nun erlösungssehnsüchtige Naturgrundkräfte und Naturdinge darstellen. Diese Wesen gewinnen hier auf einer höheren, bewußten Stufe der sie schaffenden Phantasie eine Bedeutung, die ein Teil von ihnen, die Wassergeister, auch schon in primitiver germanischer Mythologie aufweist[3]). Aber die Mythen der Romantiker gewinnen doch mit der Verschiebung dieses Zuges in den Mittelpunkt einen anderen Sinn, und aus Dichtungen werden sie zu mehr oder weniger reinphilosophischen Symbolen. Man kann recht wohl Tiecks „Elfen" und „Runenberg", Brentanos „Rheinmärchen" und Fouqués „Undine" ganz wie primitive Feen-, Spuk- und Nixenmärchen lesen: aber man wird sehr bald merken, daß man dann nicht alles das herausgelesen hat, was der Dichter hineinlegte, daß nicht die kindlich unbefangene Freude am Phantasieren und absichtslosen Gestalten die innerste Wurzel dieser Schöpfungen war, sondern das Streben nach Symbolen für tiefe verborgene Welt- und Naturgeheimnisse. Auch wird einem, wie bei den Märchen des Novalis, manches dunkel bleiben, und erst eine Einstellung, die den verstandesmäßigen Grundgehalt und Sinn beachtet, vermag z. B. in E. Th. A. Hoffmanns „Der goldene Topf" den Sinn der Serpentina-Anselmus-Geschichte oder die Episode von der Feuerlilie zu verstehen.

Die Dämonmärchen Mörikes

Mörikes Dämonenmärchen sind ohne weiteres jedem verständlich. Sie sind primitive Märchen auf einer höheren Stufe. Diese höhere Stufe aber tritt nur in Erscheinung in einer der naiven unteren Lage fremden Vergeistigung, und darin, daß eine wunderbar anziehende Einzelpersönlichkeit durch sie hindurch sichtbar wird. Wie leicht einzusehen ist, wird Landsberg der romantischen Elementar-Geister-Mythologie keineswegs gerecht, wenn er von ihr sagt: „In der Romantik haben diese geheimnisvollen Naturwesen etwas Konventionelles, sie scheinen zur Dekoration

---

1) Strich S. 118. 293.
2) Ebd.
3) Ebd. S. 293 f.

und Staffage zu dienen, und man empfindet oft genug ihre schattenhafte Unwirklichkeit" (Seite 15), aber er trifft umso sicherer die so ganz andere Wurzel der Mörikeschen Dämonenmärchen, wenn er fortfährt: „Mörickes Verhältnis zu dieser Phantasiewelt ist nicht das der Romantiker noch das Böcklins. Er hat ganz einfach das Bedürfnis in einem Märchenlande zu wohnen, sich in eine Welt von Wunder und Schönheit einzuspinnen".

Zu Dämonenmärchen Mörikes rechnen wir außer den früher genannten (s. o. „Historie von der schönen Lau", „Feuerreiter", „Zwei Liebchen", „Märchen vom sicheren Mann", Ulmon-Thereile-Handlung des Orplid-Spieles): „Die schlimme Greth und der Königssohn" (Mörike I S. 24—29), „Die Geister am Mummelsee" (ebd. S. 62 f.), „Vom Sieben-Nixen-Chor" (ebd. S. 129—132), „Der Zauberleuchtturm" (ebd. S. 135 f.), die Geschichte Silpelitts, die das Orplid-Schattenspiel enthält, und die zum Lau-Märchen gehörige Erzählung von Kurts, des Dr. Veylland Diener, Begegnung mit der Wasserfrau.

Aus dem, was wir oben über das Wesen des Dämonenmärchens und der Dämonensage ausführten[1]), ergibt sich, daß jedes einzelne Dämonen**märchen** nur durch sich selbst artmäßig bestimmt werden kann: es ist ein ganz Individuelles und zum ersten Male für sich Werdendes, kein Gewordenes, das zu gleichen Gewordenen gehört; es ist ja das gleichzeitige Herauftauchen von Gestalt und Motiv und Motiv und Gestalt in- und miteinander. Jedes Mörikesche Dämonenmärchen stellt also seine eigene und somit **eine** eigene Art von Mythus dar. Es ist nicht möglich, zu seiner Kennzeichnung und mythenpsychischen Einstellung etwas Eindringendes zu sagen. Erst in der Dämonen**sage** gibt es Klassen, in denen sich Gebilde gleicher Motivzusammenhänge zusammenfinden, erst dort können wir sie artmäßig bestimmen und beschreiben. In Grimmschen Sagen mögen wir so ihre Motive und Verbindungen wiederfinden; dort und in andern Sammlungen treffen wir auf liebliche und grausige Wassergeister und ihr Tun und Treiben (Lau, Geister am Mummelsee, Zwei Liebchen, Sieben-Nixen-Chor, Zauberleuchtturm), auf ungeschlachte Riesen und ihr Leben (Märchen vom sichern Mann), auf die Begegnungen von Mensch und Spukdämon, bei denen die Menschen „wunderliche Geschenke von den Geistern empfangen"[2]), Begegnungen, die bald Liebe, bald Leid, am häufigsten aber Liebe mit Leide geben (Jung Volkers Lied, Kurt-Märchen, Ulmon-Thereile-Märchen, Schlimme Greth); dort treffen wir auf Geschichten von feeentwendeten Kindern (Silpelitt) und brandbannenden „Zaubermenschen"[3]).

Was die Mörikeschen von solchen primitiven Dämonenmythen, abgesehen von der Gestaltungsweise, unterscheidet, ist häufig eine Reinigung und Vergeistigung in der phantasiemäßigen Anschauung, nicht im Sinne einer Idealisierung, sondern im Sinne einer Befreiung von allzu großer

[1]) S. S. 23 ff.
[2]) Grimm Sagen I Nr. 68 S. 87.
[3]) R. M. Meyer My. S. 127.

Schwere und Erdennähe. Dieser künstlerische Vorgang erstreckt sich zumeist auf die Gestalten und ist daher bei diesen im einzelnen darzulegen. Er muß aber hier im allgemeinen schon angedeutet werden, um das Eigenartige dieser Mörikeschen Märchen zu zeigen. Es handelt sich um die menschliche Individualisierung einiger dieser Spukdämonen. Sie ist ihnen in verschiedenem Grade zuteil geworden, und sie hat den primitiven Charakter dieser Mythen selbst damit verstärkt oder abgeschwächt. Auf der einen Seite stehen das liebliche, kindlich-gütige Wasserweib von Blaubeuren [1]) und das großäugig verträumte Menschenfeenkind Silpelitt: ihnen haftet kaum mehr von Dämonischem an, als man es gelegentlich in stark naturhaften Menschen im Leben selbst sehen mag; solchen Gestalten und ihren viel helleren, freundlicheren, wenn auch leis-wehmütigen Märchen treten die anderen schroff gegenüber, in denen das alte Grauen vor Wasser, Sturm und Feuer, sie erschaffend, wieder aufsteht [2]). Die sind näher mit ursprünglichem Affekt verbunden und bleiben mehr die personifizierte Angst, Furcht und Scheu selbst, ohne daß zu einer dichterischen Vermenschlichung oder Individualisierung fortgeschritten würde. Diese Mythen sind von dem selben dämonischen Flackerlicht und dem ungewissen, verworrenen Dämmer erfüllt wie die primitiven der gleichen Art. Das erklärt zur Genüge das z. T. nicht ganz eindeutig Erfaßbare, das Aufblitzende und wieder im Dunkel Verschwindende, das Grelle und hervorragend Phantastische [3]), das manche Kritiker namentlich an der „schlimmen Greth" und an dem „Feuerreiter" zu tadeln wissen [4]). In der Mitte stehen die „Geister am Mummelsee". Zwar fehlt ihnen irgendwelche greifbare Individualisierung, und ihre Handlungen, das zu-Grabe-Tragen und zur-Ruhe-bringen ihres Königs im grünschillernden See, erwecken immerhin das Gefühl von einem unheimlich dämonischen Geschehen, wie es aus dem alten Elfenruf „der könig ist todt" [5]) herausklingt. Aber wie ein feiner Schleier hängt es doch zwischen uns und dem Grausen, sodaß wir es kaum nah und unmittelbar mitempfinden. Das mag an dem „süßen Wohllaut" der „schmeichelnden Rhythmen" [6]) liegen, an dem Reindichterischen äußerer Form. Jedenfalls ist die Tatsache wichtig, durch die auch die erzählte Handlung ferner rückt und ihre Gewichtigkeit verliert. Betrachten wir die „Geister am Mummelsee" außerhalb ihrer Verbindung mit dem Schicksal des Königs und Götterlieblings Ulmon, so können wir fast in Versuchung kommen, sie wegen dieser Mittelbarkeit und Ferne ihrer Begebenheiten als eine Märchen-Idylle zu bezeichnen, wie wir das „Elfenlied" (Mörike I S. 53 f.) und

[1]) Von ihrer Gestalt und Geschichte behauptet freilich David Friedr. Strauß: „Das mit der Wasserfrau ist zu oft dagewesen und hier mit keinem wesentlich neuen Zug erhöht, oder beseelt, oder vertieft." Briefe Nr. 292 S. 319.

[2]) Fresenius S. 184.

[3]) Ebd.

[4]) Brandes S. 28. Krauß Litgesch. S. 107. Vischer Kritische Gänge S. 265. 267; im Gegensatz zur „schlimmen Greth" lobt V. jedoch den „Feuerreiter" als „etwas Vortreffliches".

[5]) Grimm My. I S. 422.

[6]) Mörike I S. 5.

die „Nixe Binsefuß" (ebd. S. 133) mit gutem Grunde nennen werden[1]). Benzmann stellt das „Märchen vom sichern Mann" unter diese Bezeichnung, aber die Berechtigung hierfür ist nicht einzusehen. Denn eine Dichtung wird doch erst dann zur Idylle, wenn auch ihr Inhalt selbst gewichtlos ist, ein Spielball und eine bunte Seifenblase dem Schaffenden und dem Genießenden.

Ein einziges oder mehrere Parallelmotive tragen im allgemeinen diese Märchen. Ihr Leben aber ziehen und gewinnen sie aus ihren Gestalten, aus den in ihnen und aus ihnen wirkenden Dämonen. So wird auch erst unsere Untersuchung des inneren Baues dieser Gestalten dem Gehalte und dem Reichtume dieser Mythen gerecht werden können. Diese Tatsache erscheint als eine Bestätigung der Untrennbarkeit und Gleichzeitigkeit von Gestalt und Motiv im Dämonenmärchen. Hier ist für das einzelne dieser Märchen nur noch einmal rückdeutend auf das über die Lau, den Feuerreiter, Zwei Liebchen, den Sichern Mann und Jung Volkers Lied im vorigen Teil Gesagte und vordeutend auf die Besprechung der Gestalten im nächsten Hauptteile hinzuweisen. Die Mörike-Literatur läßt durchweg die Feststellung der behandelten „Balladen" als „Märchen" unvollzogen und meint mit „Mörikes Märchen" nur die vier Prosadichtungen: „Der Schatz", „Der Bauer und sein Sohn", „Das Stuttgarter Hutzelmännlein" mit der „Historie von der schönen Lau", „Die Hand der Jezerte". Sie begeht damit den Fehler der Gleichsetzung von Märchen und märchenhafter Prosaerzählung, über den wir in unserer Einleitung zu diesem Hauptteile sprachen.[2]) Mörike selbst nennt dagegen „Schiffer- und Nixenmärchen", das „Märchen vom sichern Mann"; die Bezeichnung „Romanze" für die erste Fassung des „Feuerreiters" (Mörike I S. 459) und „Jung Volkers Lied" für das Märchen von der Ehe zwischen Jung Volkers Mutter und dem Winddämon beziehen sich nur auf die literarische, äußere Form der beiden Dichtungen.

Ehe wir zu den prosaischen Märchenerzählungen Mörikes übergehen, müssen wir noch das liebliche „Kinderlied (für Agnes)" erwähnen. Es erzählt ein uns wie dem Kinde bekannt erscheinendes Märchen von der gütigen Fee „Waldmeisterlein"[3]), die im Berge bei den sieben Zwergen wohnt und artigen Kindern „Rosin' und Mandelkern" schenkt, ja, sie mit sich nimmt zu Gaste in ihr prächtiges Schloß. Ein einfaches, rosenduftiges Kindermärchen mit goldenen Erinnerungen an alles Liebe und Schöne heiterer Sorglosigkeit.

Die vier Prosamärchen Mörikes.

Wir wenden uns den vier Prosamärchen Mörikes zu, dem „Schatz", dem „Bauer und sein Sohn", dem „Stuttgarter Hutzelmännlein" und der „Hand der Jezerte". Wir müssen hier das verallgemeinernd wieder-

[1]) Vergl. I a 4. S. 68 ff.
[2]) S. 7.
[3]) Krauß (Mörike S. 78) hat statt dessen „Waldwibichlein". Bei Mörikes sprachschöpferischem Genie und seiner häufigen sprachschöpferischen Betätigung scheint mir eine solche Form nicht unmöglich, zumal das Wort rhythmisches und sprachlich-klangliches Leben hat.

holen, was wir bei den Dämonenmärchen anmerkten. Jedes Märchen ist in seiner Motiv- und Gestaltenverbindung und dem darin verkörperten Typus so sehr eine einmalige Erscheinung (— wenn es sich dann auch zu einer feststehenden Besonderheit ausbildet und, mehr noch als Legende und Sage, Vorbild für andere werden kann —), daß man es nur ganz äußerlich und allgemein in die Gestaltungsweisen einordnen kann. Wir können von Mörikes vier Dichtungen sagen, sie seien Glücks- und Abenteuermärchen. Aber was heißt das weiter, als daß sie dieser unsterblichen, durch alle Völker und Zeiten hindurchgehenden Gattung angehören, in die fast alle uns bekannten Märchen der Kulturvölker hineinfallen?! Was sie außerdem sind als eigenartig bestimmte Mythen, das würde aus weiteren Einzelmerkmalen hervorgehen, wenn sich uns solche, wie bei den Legenden und Sagen, anbieten würden.

Das Märchen ist ja aber eben als „Kind des Augenblicks“[1]) und der phantastischen Laune in seinem Wesen viel unbestimmter, es ist allen Möglichkeiten offen, und man kann es eher durch negative als durch positive Merkmale beschreiben und bestimmen. Ein Märchen mythenpsychologisch einordnen hieße: seine individuellen Motive und Gestalten, ihre Verknüpfungen und die Art dieser Verknüpfungen aufsuchen, schildern und durch Untersuchung ihres Fortlebens in anderen Märchen als artbildend feststellen.

Ich verzichte hier auf diese zu sehr in Einzelforschungen ausgehende Arbeit und suche auf einem anderen Wege den inneren Bau der vier Glücks- und Abenteuermärchen Mörikes zu erkennen. Wir stellen uns für jedes von ihnen die Frage nach seinem Verhältnisse zum Grundtypus des Märchens. Wir gehen dabei von dem Märchenbegriffe aus, den wir aus den Grimmschen Kinder- und Hausmärchen und ähnlichen, z. B. der nordischen Völker, herausgefühlt und herausgebildet haben.

In seiner Einleitung zum „Schatz“ sagt Mayne von diesem ersten Mörikeschen Märchen: „Besonders von Tieck und E. Th. A. Hoffmann beeinflußt, liebt es Mörike hier, das Gewöhnliche und das Wunderbare mit einander zu verquicken. Auch im ‚Schatz‘ herrscht der anmutige Zauber dieses verwirrenden Halb und Halb und ein romantisch-ironisches Element, das die reinen Linien der Gattung eigenwillig verwischt .... man ist hier ganz in Hoffmannschen Bahnen . . .“ (Mörike III S. 27 f.) Das Märchen läßt seinen Helden, den ehemaligen Goldschmiedegesellen, jetzigen Hofrat Franz Arbogast, die Geschichte seiner wunderbaren und wunderlichen Lebensbegegnisse erzählen im Kreise der Gäste eines kleinen Badeortes. Wir hören, wie er im Auftrage seines Meisters mit 400 Goldstücken im Felleisen von Achfurth nach Frankfurt reist, um edle Steine für eine Königinnenkrone einzuhandeln; wie er unterwegs auf rätselhafte und nie ganz aufgeklärte Weise sein Geld verliert; wie er im Glauben an den Ratschlag eines geheimnisvollen Büchleins, das er am Tage seiner Konfirmation von unbekannter Hand erhalten hat, davon absteht, dem Verlorenen nachzuforschen; als ihm der Boden unter den Füßen

[1]) Vps. V S. 34.

zu brennen beginnt und er sich zu Verwandten retten will, geschieht es, daß er sich auf öder, unheimlicher Heide verirrt — sei es durch Zauberei oder durch die Wirkung des guten Likörs, dem er beim Marschieren tapfer zugesprochen hat — und zu dem verrufenen und spukhaften grauen Schlößchen kommt, wo er nach etlichen wunderlichen und spukhaften Begebenheiten schließlich eine totgeglaubte Kinderliebe als seine Braut umarmt, wo er in dem Herrn des Hauses den Bruder von seiner und seiner Aennchen-Josephe Beschützerin findet. Am Ende hebt er mit Hülfe von Elfen und Träumen den Schatz der „Waidefeger", erlöst den ruhelos wandernden Spukgeist des Schlosses, eine Ahne der Prinzessin, um deren Krönungsschmuck er von Achfurth reiste und findet auch seine eigenen Goldfüchse wieder. Es erhellt aus Maynes Charakteristik, mit deren Urteil ich völlig übereinstimme, zur Genüge, daß von einem echten naiv-primitiven Märchen nicht gesprochen werden kann. Ich halte das Urteil Windeggs für verfehlt und für unbegreiflich, der behauptet: „Das ist ein Märchen für große Kinder, aber wohl verstanden: doch ein Märchen in naivem Sinn . . . . . wir glauben aber auch ebenso fest daran, wie unsere Kinder ans Rotkäppchen oder Schneewittchen. Und dies Märchen eines großen Kindes für große Kinder ist fast noch naiver als unsere Kunstmärchen . . . ." (S. 47 f.)[1]). Demgegenüber ist ein für allemal festzuhalten, was Haym bei der Beurteilung von Tiecks „Blondem Eckbert" ausspricht: „Die Naivität des echten Märchens spielt vollkommen arglos mit dem Wunder". (S. 28). Hier aber ist diese Unbefangenheit jeden Augenblick aufgehoben und zwar so, daß, wie in E. Th. A. Hoffmanns Mythen, zwei Welten da sind, die ineinander greifen: die Welt des modernen Badeortes, der Hofräte, Obersten, Forstmeister, Spessarträuber, der rein menschlichen Liebes- und Wandererlebnisse, und daneben die Welt unheimlicher Waldeinsamkeiten, in Flackerlicht und Nebeldämmer auftauchender Gespenster und Dämonen. Diese zwei Welten und ihre Gestalten greifen derart ineinander, daß teilweise das Unheimliche in die Menschen und das Reinmenschliche in die Dämonen übergeht. So haben wir auf der einen Seite mit Geheimnis umgebene, nicht ganz ins Helle gerückte Persönlichkeiten, wie die Freifrau Dorothea Sophia von Rochen und ihren für Augenblicke leise in den Brentanoschen unmöglichen Cisio Janus[2]) hinüberspielenden Bruder; selbst Josephe tritt nicht ganz ohne mystischen Schimmer heraus. Auf der anderen Seite gewinnen manche mythische Gestalten und Motive nicht die volle mythische Möglichkeit und lebendige Wärme. Mörike verfällt hier in den von Wundt an dem Dänen Andersen getadelten Fehler einer zu weit gehenden mythischen Personifizierung, wie sie echte Märchen niemals aufweisen. Mir scheinen der verlebendigte Wegzeiger, in dem das Gespenst eines schurkischen Junkers stecken soll, der elfenhafte Feldmesser auf der Landkarte und das Waidefegerfest, so reizvoll sie auch an sich sein

---

[1]) Eine ähnliche Ansicht haben Fischer[2] S. 125, Kosch S. 397 und Kurz S. 51, der aber von einer falschen Auffassung des Sinnes des Märchens überhaupt ausgeht.
[2]) Brentano Märchen I S. 154.

mögen[1]), doch ein Mißgriff in dieser Richtung. Man wird bei ihnen ein erkältendes und unzufriedenes Gefühl nicht los, als spiele der Dichter Fangball mit aller mythischen Möglichkeit, mit dem Stoff, dem Leser und mit der ganzen Welt. Eine durchgehende Ironie bildet den Grundton des ganzen Märchens, eine Ironie in der Art, wie sie die berühmt-berüchtigte Lehre der Romantiker forderte, „jene letzte Vollendung eines poetischen Kunstwerks, die Gewähr" und der höchste „Beweis der ächten Begeisterung", „jener Aethergeist, der, so sehr er das Werk bis in seine Tiefen hinab mit Liebe durchdrang, doch befriedigt und unbefangen über dem Ganzen schwebt, und es von dieser Höhe nur (so wie der Genießende) erschaffen und fassen kann." Wir fanden diese Ironie schon in der Rahmenerzählung, in der Einspannung des Märchenhaften in tageshelle Zeit und tageshellen Ort. Nur wirkt diese Ironie hier nicht ganz so zersetzend wie bei den Romantikern selbst. Jedenfalls aber möchte ich in ihr doch den Grund sehen für die im mythischen Sinne unmögliche Ausdehnung personifizierender Apperzeption und für den damit verbundenen krampfhaften und schattenhaften Charakter einzelner Motive und Gestalten. Auch hängt damit zusammen, daß rein Mythisches in diesem Mit- und Ineinander der zwei entgegenstehenden Kreise fast verschwindet. Zwar möchte ich den Titel „Novelle", den das Werk später erhielt[2]), entschieden ablehnen, da er eine ganz unmythische Erzählung bezeichnen würde; doch ist nicht zu leugnen, daß wir fast nicht daran denken, so etwas wie ein Abenteuer- und Schatzsuchermärchen vor uns zu haben; daß Arbogast mit wirklichem Spuk zu kämpfen und wirklich märchenhaft geheimnisvolle Handlungen zu begehen hat, davon haben wir kaum ein Bewußtsein. Die angstgeborene, angsterregend furchtbare Wirklichkeit unheimlich nahen Dämonenbegegnens des echten Märchens ist zum Gegenstand einer Plaudererzählung geworden, die behaglich wollüstiges Gruseln erweckt, und die der reiche, im hellsten, modernsten Tagesleben stehende Herr Hofrat Franz Arbogast, wie die Geschichte eines Dritten, vorträgt. Die uns bei Grimm und sonst überall begegnenden Klugheits-, Kraft- und Zauberproben des schatzgrabenden und Reichtümer und Braut heimführenden Märchenhelden sind zu symbolischen Handlungen zusammengeschrumpft. Denn an die Irmelgeschichte können wir nun nicht mehr so recht glauben; sie steht für unser Gefühl dem Abenteuer- und Liebeserleben des Helden fern und erscheint wie für sich ohne Zusammenhang. Zu Leben und Gestalt Dorotheas von Rochen zeigt die Schlußhandlung der zwei Liebenden geheimnisvolle Beziehungen durch die zauberhaften grünschwarzen Leibbinden, deren mythischer Sinn nicht ganz deutlich wird. Aber diese Beziehungen können wir nur ahnen. Es ist ganz so, wie Maync sagt: „Man weiß oft beim besten Willen nicht, was von all diesen Dingen zu halten sei . . . ." (Mörike III S. 28). Das ist, wie Maync bemerkt, immer ebenso bei E. Th. A. Hoffmann[3]), und man

---

[1]) Maync Biogr. S. 213. Kurz S. 51.
[2]) Fischer² S. 123. Maync Biogr. S. 211. Mörike III S. 27.
[3]) Mörike III S. 27 f.

hat mit gewissem Rechte das Wesen dieses Gespenster-Romantikers oft auf die Formel zusammengezogen: er sei der Dichter des schillernden Hereinragens unheimlicher Mächte und Geschehnisse in das helle Licht dieser Welt.

Aber diese sich ergebende Welt des Fremden, unheimlich Ungewohnten im Alltäglichen und des Alltäglichen im Fremden, unheimlich Ungewohnten, die wir bei beiden Dichtern vor uns haben, kommt aus zwei verschiedenen Wurzeln. Für Hoffmann galt die Ueberzeugung, die er in einem Ausspruche Gozzis fand, an den er in dem Vorwort seiner „Prinzessin Brambilla" erinnert, „nach welchem ein ganzes Arsenal von Ungereimtheiten und Spukereien nicht hinreicht, dem Mährchen Seele zu schaffen, die es erst durch den tiefen Grund, durch die aus irgend einer philosophischen Ansicht des Lebens geschöpfte Hauptidee erhält . . ."[1]). So kommt es denn, daß in seinen Märchen „alles . . . gleichzeitig eine natürliche und eine ideelle Bedeutung hat"[2]); leicht verliert er so das „vegetative Empfinden"[3]) für das, was im mythischen Sinne möglich und wahr ist, und es entsteht ein Gebilde, das zugleich Mythus im höchsten Grade und Dichtung im höchsten Grade und zugleich dann doch weder Mythus noch Dichtung ist. Auf die Wirkung gesehen, ist das Märchen Mörikes echt Hoffmannisch. Aber ein anderer romantischer Zug war es, der diese Wirkung hervorbrachte: die mit dem Stoffe übermütig spielende und ihn in Stimmung und Einzelbilder auflösende Ironie.

Nur ein paar Teile heben sich aus dem Ganzen in eigenartiger Unmittelbarkeit heraus: die früher besprochene spukdurchzogene novellistische Sage des unheimlichen „grauen Schlößchens", — ihr ist kaum eine leise innere Auflösung in Spiel zuteil geworden — die mit echten alten Motiven erfüllten Mären von den Waidefegern, den an sich echten Zwerg- und Elfengestalten[4]); vor allem aber der Mythus von der Fee Briscarlatina. Die zwei ersten Teile sind immerhin nur im Vergleich zum Ganzen rein und „primitiv"; namentlich werden die Waidefeger durch die Episoden von ihrem Europa auf der Landkarte bereisenden Feldmesser, von ihrem Feste im gezeichneten, kartographischen Waldtale schon wieder in den Bereich von Bewußtsein und Ironie hineingezogen. Dagegen steht die Fee Briscarlatina und alles, was mit ihr zusammenhängt, auf ganz anderem Boden. Hier ist nichts vom Subjekte des Dichters, der, wie fast überall in seinen Schöpfungen, hinter der Sache, dem Stoff und seiner Behandlung, verborgen bleibt. Dieses Stück ist von genialer Spukhaftigkeit und unmittelbar gefühlter Nähe grauenerweckender Dämonengegenwart und steht so merkwürdig mit der in der Dichtung herrschenden Ueberlegenheit des Dichters über sein Gebilde im Gegensatz. Spott und Spiel sind verschwunden, statt des Dichters sehen wir die Dichtung

---

[1]) E. Th. A. Hoffmann's ausgewählte Schriften 9. Bd. Berlin 1828 S. 130.
[2]) Strich S. 305.
[3]) Benzmann Deutsche Heimat S. 183.
[4]) Ueber die Mörike jedoch in einem Briefe an Hartlaub einmal ein viel echteres Märchen zu erzählen anfing. Siehe Briefe I S. 276 f. Fischer[1] S. 138. Mörike III S. 500.

herrschen, die wie von selbst aus sich heraus gestaltet und wird. Auch Hermann Kurz hat wohl das Besondere dieses Teiles leise gefühlt, wenn er in „Das Wirtshaus gegenüber“ schreibt: „Diese Fee Briscarlatina, die Frau Lichtlein mit ihren Fieberäpfeln, . . . das sind köstliche Gaben, welche die Poesie nur ihren Sonntagskindern schenkt.“ (S. 51.) Wir haben hier ein unmittelbar primitives Märchen vor uns, in dem Dämonen-, Zauberglaube und Aberglaube die treibenden, bildenden Wurzeln sind: recht wie an einem Musterbeispiele und Urtypus gewinnen wir eine Erkenntnis davon, wann und wie eine primitive Phantasie Krankheit als Dämonenwirkung und Dämonen als in Krankheit wirkend erlebt[1]). Wie Mayne von der „prachtvollen Allegorie des Scharlachfiebers“ (Mörike III S. 28) reden kann, ist bei der Unmittelbarkeit, Spukhaftigkeit und dem „Ernstcharakter“ dieser Erzählung unverständlich.

Bei einer Würdigung von Mörikes Erstlingsmärchen werden wir uns dem von Hermann Kurz geäußerten Urteile (S. 51) nicht anschließen können. Trotz der Lieblichkeit und Genialität im einzelnen, trotz des echt mythischen Stückes vom Scharlachfieber, hindert die Ironie doch einen ruhigen, harmonischen Genuß, da immer von neuem eine Zwiespältigkeit und Zwitterhaftigkeit des Werkes sich dem Gefühle aufdrängt. Es geht uns wie bei Hoffmann und wie bei Brentanoschen Märchen, die sehr oft fast Uebersetzungen von Gedanken, Vorstellungen und Einfällen in mythologische Sprache zu sein scheinen. Das harte Urteil, das David Friedrich Strauß über „Das Stuttgarter Hutzelmännlein“ fällte, möchte ich, außer für die für sich stehenden Einzelstücke, wohl für Mörikes „Schatz“ abschließend fällen: „es ist ein wahres Mausnest von Fabeleien, die durcheinander krabbeln“[2]). Wir fühlen ohne weiteres: Mörike schuf hier in einer ihm von Haus aus fremden Art; seine Märchenkunst ist, trotz der ebenso nachdrücklichen wie verkehrten Behauptung Bieses[3]), eine ganz andere als die Brentanos, wenn er ihm hier, wie wir sagten, auch ein wenig ähnlich erscheint. Für ihn gilt ganz allgemein das Wort, das Paul Heyse über seine Gestalten sagt: er hütete „mit künstlerischer Treue die reine Wirkung bestimmter Charaktere, die der romantische Uebermuth aus Schwäche oder falschem Princip mit der berüchtigten Ironie zerrüttete. Denn er war sich wohl bewußt, daß wir überall, auch im wildesten Taumel der Märchenphantasie, mit unserem Herzen dabei zu sein verlangen, und dieses Interesse höher anschlagen, als allen Witz. . . Auf die Länge lassen wir uns nur vom Herzen betrügen. . . .“ (Spalte 2 S. 3). Daher steht denn auch dieses Märchen in seiner Art ganz vereinzelt und einsam unter den Mörikeschen da als starke Annäherung an die Eigenheit und Schwäche romantischer Theorie und Praxis.

Das zweite, im Jahre 1839 in der „Iris“ veröffentlichte Märchen „Der Bauer und sein Sohn“ trägt bereits einen entgegengesetzten

---

[1]) Grimm My. II S. 1106 f., 1113.
[2]) Brief Nr. 292 S. 318.
[3]) Litgesch. S. 674.

Charakter, der uns schon eher als Mörikesch erscheint. Es ist die Geschichte von der Errettung eines Pferdes aus der Hand seines Peinigers und von der Belohnung von dessen Sohn Frieder, der den Gaul mit dem rettenden Engel auf dem Rücken dahinreiten läßt zur wunderbaren „unsichtbaren" Wiese; der brave Junge erhält seinen Dank durch den König, der den „Hansel" gefunden und seiner Königin geschenkt hat: einen Beutel blanken Goldes und soviel Land, als er auf dem Rücken des Pferdes, das er für das seines Vaters anspricht, um den Nußbaum im Ring umreiten kann. Mit vollem Rechte behaupten Maync und Fischer, daß der Dichter hier „mit Glück" versucht habe, „den kindlich naiven Ton der Kinder- und Hausmärchen zu treffen". (Fischer² S. 129, Maync Biogr. S. 216, Mörike III S. 95.) Es ist zunächst eine kindlich-liebliche, absichtslos spielende Phantasieschöpfung mit Elfen, Engeln, unsichtbaren herrlichen Wiesen, auf denen goldene Blumen wachsen, mit dem Glücklichwerden eines armen Jungen und der selbstverständlichen Ehrfurcht vor den menschlichen Freuden und Leiden fernstehenden Personen des Königs und der Königin. Von Ironie und ihrer zersetzenden Wirkung merken wir nichts, und auch bewußt Symbolisches spielt garnicht, oder doch nur einen Atemzug lang, hinein.

Maync weist auf typische Einzelzüge, Motive und Figuren unseres Märchens hin, wie sie in primitiven Mythen dieser Art überall und immer vorkommen: die Gewinnung eines Stück Landes durch Umreiten, die stehenden Figuren des Herrn Königs und der Frau Königin [1]). Leise klingt wohl auch das weitgewanderte Motiv der dankbaren Tiere an [2]) in dem Reich- und Glücklichwerden des braven Frieder durch den Hansel, an dem er immer gutzumachen gesucht hatte, was sein Vater durch Roheit ihm angetan hatte, mit dem er treulich sein Vesperbrot teilte, wenn der arme Gaul hungerte. Auch dieser Zug des Mitteilens von eigener Lebensnotdurft kehrt in unendlich vielen Märchen wieder. Das Motiv der dankbaren Tiere tritt allerdings nicht rein und unmittelbar heraus, wie wir es aus primitiven Märchen sonst kennen: die Hülfe des Pferdes ist hier nicht so, daß sie Kräfte und Eigenschaften erfordert, die dem Tiere an sich garnicht oder doch nur in geringerem Grade gegeben sind. Es ist kein Wunder nötig in der Art, daß das Tier plötzlich in menschlicher Weise zielbewußt Dinge suchen oder andere schwere und mühsame Arbeiten für den Helden leisten muß. Der „erdfrische Realismus", den Maync an unserem Märchen rühmt [3]), tritt hier in Erscheinung: das dankbare Tier erkennt einfach freudig wiehernd seinen Wohltäter wieder und läßt ihn aufsitzen; dadurch gewinnt dieser, ohne Zauber oder Wunder, Reichtum und damit Glück. Man kann das kaum noch das „Motiv der dankbaren Tiere" nennen; es ist ein Vorgang des täglichen Lebens, in dem nichts von Mythus mehr lebt oder schimmert. Auf der anderen Seite weicht Mörike hier von dem

---

[1]) Maync Biogr. S. 216 f., Mörike III S. 95.
[2]) Vps. V S. 140. 194.
[3]) Maync Biogr. S. 216, Mörike III S. 95.

in Rede stehenden Märchenzuge insofern ab, als er die eigentliche Rettung des Tieres selbst durch einen hülfreichen und gütigen Geist, einen „Mädchenengel“[1]), geschehen läßt und so das Verdienst des Helden von einem selbständigen Eingreifen zu einem Zulassen herabmindert. So ist das Verhältnis dieser zwei Seiten des Motivs bei Mörike gerade umgekehrt wie im Volksmärchen: dort erscheint das Wunderhafte mehr in der Hülfe und Dankbarkeitsäußerung des Tieres, seine Rettung aber ist ganz natürlich, sie ist die Tat eines in der Seele gesegneten, aber sterblichen und schwachen Menschen. Hier bei Mörike dagegen liegt das Märchenwunder in der Rettung und das Wirklichkeitsgetreue in der Dankbarkeitsäußerung des geretteten Tieres. Mit dem gewöhnlichen täglichen Leben knüpft sich „Der Bauer und sein Sohn“ noch in einer anderen Beziehung eng zusammen: klar ausgesprochen zeigt es die Absicht, jedem Menschen etwas Bestimmtes nachdrücklich ans Herz zu legen; die Tendenz gegen Tierquälerei ist unverkennbar; sie durchzieht die Schöpfung unmittelbar und mittelbar von Anfang bis zu Ende. Sie spricht sich klar und unmittelbar aus in den Schlußworten: „Der Peter ..... tat ... in seinem Herzen ein Gelübde — ich brauche ja wohl nicht zu sagen, worin das bestand ... Seit dieser Zeit hat sich im ganzen Dorf kein Mensch an einem Tier mehr versündigt“. (Mörike III S. 103.) Diese Tendenz bringt es mit sich, daß das Märchen stark moralisch gefärbt wird. Das ist zwar primitivster Märchenart fremd, aber in den Märchen der Kulturvölker beginnt es doch leise und allmählich stark zu herrschen, als das „Motiv der dankbaren Tiere“ an Verbreitung gewinnt. Aber so klar und stark die moralische Tendenz in Mörikes Märchen hervortritt: das Werk wirkt doch nicht tendenziös. Es ist zuviel echtes Märchengut darin, treu und keusch in seiner Eigenart erhalten oder seiner Eigenart gemäß neu gebildet. Das Wesensmerkmal reiner Dichtung, das Hervortreten des schöpferischen Individuums, wird nur in der Tendenz sichtbar, insofern diese Tendenz Mörikes warme Liebe zur Natur und zu all ihren Geschöpfen widerspiegelt. Trotzdem haben wir ein echtes, reines Märchen vor uns; daran kann auch die leise symbolisierende, an den Ton des „Schatz“ anklingende Erzählung nichts ändern von der unsichtbaren Wiese, die „von ordinären Leuten nicht gesehen ward“ und bei Tage „immer in einen nahen Wald hineinging, daß sie kein Mensch ausfand“ außer „guter armer Leute Kind“[2]).

Als Hauptmärchen Mörikes erscheint der Literatur das 1852, in des Dichters 48. Lebensjahre, veröffentlichte „Stuttgarter Hutzelmännlein“. Und mit einem gewissen Rechte. In ihm scheint er wirklich einmal auszuschütten, „was von Märchenstoffen alles in ihm herbergt und nistet“[3]). In dem Haupt- und Kernstück des Ganzen handelt es sich um das Schicksal zweier junger Menschenkinder, zweier Schützlinge des Stuttgarter Schusterkoboldes; zwei Paar Glücksschuhe werden verwechselt, und das schafft den Besitzern, ebendiesen zweien,

---

[1]) Näheres über diese Gestalt siehe I b 2) S.
[2]) Mörike III S. 98.
[3]) Fresenius S. 182.

dem Schustergesellen Seppe und der Vrone Kiderlen, mancherlei leichten und schweren Verdruß; am Ende aber bringt der Seppe dem Hutzelmännlein von seiner Wanderung von Stuttgart bis Ulm und wieder zurück, einer Wanderung voll Abenteuer und Gefahr, ein Kleinod mit, worin ein Krackenfischzahn ist, und dessen Besitz das Blaubeurer Wasserweib, die arge Lau, dem „kleinen Schuster" nicht gönnte; da vereinigt der Kobold die zwei zu einem glücklichen Paar und läßt sie sich beim Feste des gräflichen Beilagers vor aller Augen unter dem Jubel des Volkes bei gefährlich-anmutigem Tanz auf dem Seil verloben. Wir haben aber kaum einen einheitlich geschlossenen Mythus vor uns als vielmehr eine Reihe selbständiger, mehr oder minder an den Helden fest angeknüpfter. Wir sonderten schon die „Historie von der schönen Lau", das Märchen der Spukbegegnung des Kurt und die Veylland-Anekdoten aus; die Möglichkeit für ein solches Verfahren beweist den Sammlungscharakter des Märchens. Das „Hutzelmännlein" verkörpert damit jene primitive Stufe der Glücks- und Abenteuermärchen, wo der Stoff der Erzählung nicht durch die Herrschaft eines Leitgedankens oder eines Tatsachenzusammenhanges abgeschlossen und abgegrenzt wird, sondern durch die Willkür der frei spielenden Phantasie selbst. Für den Abschluß des Erzählten gerade an dem tatsächlich dazu gewählten Punkte liegt kein offensichtlicher Grund vor: der Held könnte noch eine Reihe gleicher oder auch anderer Abenteuer, Glücks- und Unglücksfälle haben, und die Phantasie könnte immerhin in ihrem Spiele fortfahren[1]). Andrerseits könnte auch an einem früheren Punkte abgebrochen sein, ohne daß das Märchen aufhörte, Märchen zu sein. So könnte Seppe noch mehr erleben, und es gibt keinen künstlerisch bestimmenden Grund dafür, daß sich zwischen ihn und sein endliches Glück nicht noch mehr Hindernisse, nicht noch mehr Wanderbegegnungen und Ereignisse hineinschieben. Er könnte aber auch eher schon zum Ziel und zur Ruhe gekommen sein, und das ursprünglich nicht mitgeplante, erst durch Kurz' Anregung entstandene Abenteuer mit seiner Wirtin in Ulm[2]) hat für das Märchen als solches nichts zu bedeuten, es stellt nur ein rein dichterisches „retardierendes Moment"[3]) dar.

Das „Hutzelmännlein" trägt das Gepräge eines echten Zaubermärchens, das in die Keimzellen und Ursprungsquellen des Märchens überhaupt, in den Dämonen- und Zauberglauben, tief hineinreicht, wie das primitivste Mythenmärchen. Ein aus geheimnisvollem Dunkel ab und zu jäh auftauchendes Geisterwesen, das in seiner Belohnung des Rechtschaffenen, ihm Dienste Leistenden, und der Bestrafung des Unehrlichen, ihm und seinen Absichten Widerstand Entgegensetzenden über den menschlichen Personen steht und so gewissermaßen die Idee der Gerechtigkeit verkörpert: ein solches Dämonenwesen bildet den mythischen Helden und den Mittelpunkt der ganzen Erzählung; wenn er sichtbar

[1]) Vps. V S. 94. 116.
[2]) Maync Biogr. S. 317.
[3]) Ebd.

handelnd auch nur viermal erscheint, so fühlen wir sein Sein und Wirken doch fortwährend hinter dem Schauplatze im Dunkeln.

Zaubererscheinungen und Zaubermittel spielen eine große Rolle; ich erinnere nur an den Krackenzahn und seine ernsten und komischen Wirkungen, an das von Maync mit gutem Rechte unter das Tischlein-deck-dich-Motiv gestellte Hutzelbrot[1]), an den von ihm erwähnten Krebsstiefelzieher der einen Veylland-Anekdote, der vielleicht in gewissem Sinne ein Knüppel-aus-dem-Sack-Motiv in eigenartiger Abwandlung darstellt. Durch solche Zaubermittel leistet das Hutzelmännlein seinen Schützlingen eine mittelbare und sozusagen sachliche Hülfe neben seiner unmittelbaren, in persönlichem Eingreifen bestehenden; es macht sie dadurch zu Zaubermenschen[2]), die selbst nun im Besitze dämonischer Kräfte sind, mit denen sie, wenn sie sie nur richtig anwenden, Schwierigkeiten überwinden und zu Glück gelangen können. Diese Art dämonischer Dankesäußerung findet sich ebenso in vielen Volksmärchen.

Aberglaube, d. h. in seiner Wurzel, in seinem eigentlichen Sinn und in seinen inneren Zusammenhängen nicht mehr klar verstandener Glaube vergangener Zeiten[3]), findet sich in jedem Märchen. Sein Gebrauch im „Hutzelmännlein“ verstärkt den Echtheitsklang. So, wenn „des Hutzelmanns lederne Söhne“ nicht über die verderbliche Hausschwelle der Giftmischerin in Ulm wollen, wenn der Vrone Mutter fürchtet, „ein Rauner“ habe die wunderlichen neuen Schuhe unter die Brücke gestellt, oder wenn das Aufstellen der Stiefel, wie alle abergläubischen Handlungen, die das Glück herbeizwingen sollen, „unbeschrien“, ungesehen und insgeheim zu geschehen hat[4]).

Nach allem unterliegt es keinem Zweifel, daß wir in dem „Stuttgarter Hutzelmännlein“ ein echtes, pseudoprimitives Glücks- und Abenteuermärchen vor uns haben, das als Zaubermärchen besonders nahe an den belebenden und schöpferischen Urquell ursprünglicher Mythenbildung anrührt. Wir haben echte Märchengestalten im Hutzelmännlein und in der Lau, wir haben echte Märchenmotive im Unsichtbarwerden mittels eines Art Steines, in Zauberwirkungen koboldgeschaffener Gegenstände, wir haben die Zauberkausalität des Märchens. Das ist alles unbezweifelbar und unangetastet, das ist alles nicht verletzt oder in seiner „täuschenden“ Wirkung beeinträchtigt oder aufgehoben durch Sicheindrängen des Subjektiven. Anders als im „Schatz“ sind wir hier ganz im Märchen, an das wir glauben. Zugleich aber ist dieses Märchen doch ganz anders, als Märchen sonst sind: Gestalten, Motive und die ganze Stilgebung bleiben unangetastet echt mythisch, aber dabei lebt das Ich des Dichters

---

[1]) Maync Biogr. S. 315. Mörike III S. 114.

[2]) R. M. Meyer My. S. 127.

[3]) Grimm My. III Vorrede s. XIX. R. M. Meyer My. S. 44.

[4]) Es sei an dieser Stelle nachträglich darauf hingewiesen, wie im „Schatz“ der Aberglaube gerade in dem von uns als echt märchenhaft-mythisch herausgestellten Stücke von der Fee Briscarlatina zu Geltung kommt, in den Fieberäpfeln der Frau Lichtlein wie in dem geheimnisvoll-unheimlichen Schimmer, der die Gestalt der Totenfrau selbst umgibt.

doch urlebendig darin. Es lebt jedoch nicht darin als die überlegen lächelnde Herrscherin über das Stoffliche, über seinen Sinn, über seine Zusammenstellung und sein Wesen, wie das im „Schatz" geschah[1]); es tritt auch nicht in einer einzelnen Willens- und Gefühlsrichtung zutage wie in „Der Bauer und sein Sohn". In beiden Fällen ergibt sich notwendig ein Nebeneinander, indem Subjektives und Objektives nicht in eins flossen. Wir sahen das im „Schatz" und können es für das Tiermärchen trotz allem Gesagten nicht ganz in Abrede stellen. Beim „Hutzelmännlein" verfährt Mörike anders. Sein Ich steht nicht für sich neben den Dingen, sondern es umfließt sie, es geht in sie ein, es bildet und formt sie nach seinem Bilde, ohne ihrer typischen Art zu nahe zu treten. Die untragische, ungewaltsame, stillsonnige Seele des Dichters ist in dem Seppe, in der Vrone, in all dem mittelalterlichen Glitz und Glanz, ist in dem schalkhaften Hutzelmännlein, ja, sogar ein wenig in der Meisterin in Ulm, deren Scheußlichkeit und Unheimlichkeit von ihrer Schwere und Unmittelbarkeit verloren haben. So ist es überhaupt: das Große wird „nichtig, das Kleine wichtig"[2]); alles scheint Luft und Leichtigkeit und Helle; die typischen Kraftproben und Kraftleistungen des Abenteuer- und Glücksmärchens sind zu fast novellistischen Wandererlebnissen geworden, die beängstigenden dämonischen Zauberwirkungen der von Geistern geschenkten Zaubermittel zu übermütigen, ausgelassenen Scherzen, die D. F. Strauß gelegentlich sogar als „wahrhaft Hoffmannsche Fratze" (Briefe Nr. 292 S. 319) bezeichnen kann.

In diesem inneren Bau des „Hutzelmännleins" greifen wir aber nur die artbildende Gestaltung einer echten Märchen d i c h t u n g, die Märchen und Novelle zugleich ist; zwar täte ihr ein Titel wie „Märchen-Novelle" unrecht, er weist unbedingt auf ein Gebilde wie den „Schatz" hin. Hier aber ist kein Nebeneinander und kein Wechsel von Novelle und Mythus, sondern der Mythus selbst wird zur Novelle und die Novelle zum Mythus. Es verhält sich beim „Hutzelmännlein" ganz so, wie es sich bei jeder typischen und unverkünstelten Abenteuer-Märchen-Dichtung verhält: „. . . . . bei ihm erscheint neben uraltem Gut, das vielfach gewandert ist und sich gewandelt hat, neu Geschaffenes, das die einstmals ernst geglaubte Zauberverwandlung in ein Phantasiespiel umbildet, in dem die bunte Mischung der Ueberlebnisse einer weit entlegenen Vergangenheit mit Zügen aus dem Leben und Treiben einer bis in die Gegenwart hereinreichenden Kultur allein schon dazu herausfordert, den Ernst in Scherz umzukehren. So bildet . . . . . die Vermischung mit absichtlicher Komik, die sich in lächerlichen Gestalten und Situationen . . . betätigt, ein bezeichnendes Merkmal . . ."[3]). Das Individuelle ist hier mithin zugleich artbildend, und diese echt Mörikesche Märchendichtung ist zugleich das Muster einer reinen und künstlerisch getreuen Märchen-

---

[1]) Als einen leisen Anklang kann man höchstens Meister Bläses „Bulwer"—Traum und dessen fernere Geschichte fühlen, doch hält sich das wohl durchaus im Gebiete und Ton mythischer Möglichkeit.

[2]) Witkop S. 125.

[3]) Vps. V S. 141.

dichtung überhaupt. Sie ist, wie das eigentliche Glücksmärchen selbst, „ein phantastisches Bild des wirklichen Lebens . . . . ."[1]).

Das können wir von dem letzten Märchen Mörikes, von der „Hand der Jezerte", garnicht sagen. Gewiß, wir blicken hinein in das Leben orientalischer Menschen mit orientalischen Leidenschaften, in glühende Wunder dieser üppigen Wunderwelt; aber dennoch berührt uns das alles nicht unmittelbar und nahe wie das glühende mythische Atmen und die zauberhaften Blumen in den Erzählungen der „Tausend und eine Nacht". Das liegt nicht nur in der von Maync mit Recht hervorgehobenen Stilisierung der Darstellung[2]), es liegt vielmehr darin, daß die Menschen und Götter, die Zauber und Wunder, selbst schon stilisiert, abgetönt sind. Diese Menschen haben Stil an sich und in sich, und sie würden, so fühlen wir, auch im wirklichen Leben „nicht gehen, sondern schreiten, nicht sprechen, sondern reden"[3]). Ihre Leidenschaften sind gedämpft und harmonisch abgetönt, sie „gleichen marmornen Götterbildern hinter einem zarten Gewebe"[4]). Nichtsdestoweniger haben wir hier ein Gebilde vor uns, das die Haupteigentümlichkeiten eines orientalischen Zaubermärchens aufweist, wie sie uns etwa aus „Tausend und eine Nacht" vorschweben mögen. Wir sagten das schon in früherem Zusammenhange. Die einzelnen mythischen Motive und Züge führt Maync mit Hinweis auf ihr sonstiges zeitgenössisches Vorkommen auf und gründet darauf das Urteil: „Goethe und Novalis in ihrer Märchenkunst reichen sich die Hand" in diesem Legendenmärchen[5]). Wenn wir auch zugeben müssen, daß die verwendeten Motive und Gestalten sich auf romantischem und klassischem Boden finden und wiederfinden mögen, so können wir der gefolgerten Behauptung doch nicht zustimmen. Es zeigt sich doch wieder der oft besprochene Gegensatz zwischen naivem Mythisieren und „gebildet-freiem" Symbolisieren, das auch hier Mörike und die Romantiker trennt. Aber auch von Goethescher Märchenart vermag ich hier nichts zu erkennen.

Die Stilisierung des Märchens ist hier zugleich, wie gesagt, eine Mäßigung des allzu krassen, allzu glühenden Wunderbaren und Zauberhaften. Wir erkannten schon in früherem Zusammenhange, daß der Legendencharakter es ist, der diese künstlerische Wirkung ausübt. Und es ist sehr eigentümlich: hier, wo wir Mörikes Werk von der Märchenseite her ansehen, fällt ein viel stärkerer Ton auf das Legendenhafte, wie umgekehrt der Hauptton das Märchenwesen traf, als wir von der Legende herkamen. Nicht, daß die auftauchenden Wassergeister aufhörten, echte, vom König, der sie erwähnt, und auch von uns geglaubte Märchendämonen zu sein; nicht, daß helle Tagesluft anstelle zauberhafter, geheimnisschwangerer Dämmerschwüle, ein Tatsachenzusammenhang anstelle von Zauberkausalität einträte: aber man kann das Reinmärchenhafte

---

[1]) Vgl. V S. 121.
[2]) Maync Biogr. S. 323, Mörike III S. 104.
[3]) Maync Biogr. S. 323 f.
[4]) Ebd.
[5]) Ebd. S. 354, Mörike III S. 104.

schlecht greifen, weil man fast immer zugleich einen legendarischen Sinn oder einen legendarischen Zug mitgreift, der über das unmittelbar Reinmärchenhafte hinausgeht. Zauber und Wunder durchziehen das Erleben und Handeln des Athmas: aber dieses Erleben und Handeln stand, wie wir sahen, unter dem Bannkreis und in der Luft eines höheren Ideellen und Ethischen, es hatte einen „numinosen“ [1]) Einschlag und gehörte somit religiöser Bezogenheit an; Zauber und Wunder umgeben Naira: aber in ihnen vollzieht sich die Strafe und Läuterung der in Unreinheit und Sünde Verstrickten; Zauber und Wunder endlich bilden die Luft, in der Jezerte atmet: aber Jezerte ist eine Heilige und Göttin, und sie sind ihre Offenbarung und die Zeichen ihrer Reinheit und übermenschlichen Macht.

Fassen wir ins Auge, wie sich in der „Hand der Jezerte“ der Märchencharakter aufdrängt, wenn wir sie im Kreise der Legenden betrachten, und wie umgekehrt das Legendenhafte hervortritt, wenn wir an sie als an ein Märchen herangehen: so erkennen wir klar die völlige Verschmelzung, die in ihr die zwei mythischen Gestaltungsweisen miteinander eingegangen sind. Wir haben nicht Märchen und Legende nebeneinander, sondern die Legende ist zugleich Märchen, und das Märchen ist zugleich Legende. Die künstlerische Wirkung dieser Vermählung schilderten wir schon und erinnern hier nur noch einmal an das Gesagte.

Mythenpsychologisch unechte Märchen Mörikes.

Bei einer Besprechung Mörikescher Märchen wird man „Die Regenbrüder“ nicht übergehen können. Von ihrer ernsthaften Untersuchung wird man allerdings absehen können. Wir haben es in ihnen weniger mit einem wirklichen Kunstwerk als mit einem ziemlich oberflächlichen Bühnenmachwerk im Singspielcharakter zu tun. Der für uns gewichtigere Grund liegt allerdings in etwas anderem: Mörikes bisher behandelte Märchen wuchsen heraus aus einer mythengläubigen, sich dem märchengebärenden Affekt ganz hingebenden Phantasie, sodaß das Entstehende an sich glaubte und an sich glauben machte. In den „Regenbrüdern“ aber ist aus der Wahrheit, dem Ernst und dem pulsierenden Leben des Mythischen Kulisse und Spielerei geworden. Wir haben wie in Raimundschen Zauberpossen und Zaubersingspielen, auf die auch Maync hinweist [2]), einen Zauberapparat und Märchenstaffage. Bei Raimund verlangen wir das Mythische in keiner anderen Form, weil wir keine andere Form dafür bei ihm kennen. Bei Mörike aber kennen wir mythische Unmittelbarkeit und Lebendigkeit, und wir können daher dieses Bühnenstück, „dem er selbst“ mit Recht nur einen „untergeordneten Wert“ beimaß [3]), nicht im Ernst als ein Märchen behandeln. Es wäre anziehend, diese „Oper in zwei Akten“ mit dem zugrunde liegenden eigenen „Märchen“ des Dichters vergleichen zu können, um zu

---

[1]) Otto S. 7 u. ö.
[2]) Biogr. S. 218, Mörike III S. 325.
[3]) Maync Biogr. S. 219, Mörike III S. 325.

sehen, ob es den gleichen innerlich unmythischen Charakter trug. Leider ist aber diese Grundlage nicht erhalten[1]).

Ganz gleich scheinen die Verhältnisse nach Maynes Schilderung[2]) in dem ungedruckten „Das Fest im Gebirge, Dramatisches Spiel" zu liegen; wir werden es also auch ohne weiteres aus unserem Kreise der Untersuchung und Betrachtung ausschließen.

Ich hatte mehrfach schon Veranlassung, Mörikes große unbewußte Treffsicherheit bei der Einrückung seiner Werke in mythische Gestaltungsweisen hervorzuheben. Umso befremdlicher ist es, die Gattungsbezeichnung „Märchen" als Titel über einem Gedicht aus der Zeit vor Cleversulzbach zu finden[3]), das unseren mythenpsychologischen Begriffen nach vom wirklich Mythischen weit abliegt und fast das gerade Gegenteil eines echten Märchens darstellt. Der Dichter erzählt, daß er, von Geisterhand in ein „fernes Wunderland" entrückt, außer viel anderen Geheimnissen, ein gar wunderliches Gesicht sah: das gewaltige Schwingen einer großen, dröhnenden Glocke in einem „leeren runden Marmorsaal" wirft unter gewaltigen, erbarmungslosen Schlägen „unzählig viel kleinere Glöckchen" hin und her, die unter ihrem Hute schwärmen und lärmen, bis sie, ermattet und klagend, „verschwebend nach oben sich durch eine Oeffnung den Blicken" entziehen.

Es ist klar: das ist keine phantasiegeborene Märchen- oder Mythenschöpfung, die offen und rein für das Anschauen daliegt, das ist vielmehr ein aus Denken und Grübeln entsprungener Versuch der symbolisch oder allegorisch ideogrammatischen Darstellung eines ergrübelten Gedankens oder einer theoretischen Erkenntnis. Die letzte Strophe enthält denn auch eine allgemeine Idee, die das ganze Gedicht bild- und gleichnisweise dartun sollte:

„Dann aus der Glocke letztem Beben
Vernahm ich dieses wunderbar:
‚Wer drüben in dem ird'schen Leben
Zum Scheine fromm und heilig war,
Die dort gebetet ob der Menge,
Sie sei'n auch hier ein tönend Erz;
Wie sie dem Ruf der Glockenklänge
Zur Kirche folgten ohne Herz:
So mögen sie hier noch zur Glocke sich finden
Und, tönend, die täglichen Schmerzen empfinden!'"[4])

Was damit genau gesagt sein soll, wird nicht recht klar. Plastik und „Originalität der Erfindung"[5]) sind dieser Schöpfung nicht abzusprechen, aber sie sind gewiß kein Grund, ihr etwa die von Mörike gegebene Bezeichnung zuzugestehen.

---

[1]) Fischer² S. 183. Maync Biogr. S. 218.
[2]) Biogr. S. 221 f.
[3]) Mörike I S. 277 ff.
[4]) Ebd. S. 279 Z. 41—50.
[5]) Fischer¹ S. 27.

llgemeiner arakter der Märchendichtung Mörikes.

Wenn wir sahen, wie Mörikes menschliche und künstlerische Eigenart im Märchenwesen, in Märchenwelten und Märchengeschöpfen lebte und heimfand, so konnten wir erwarten, das Märchen bei ihm als ein in seinem Wesen und in seinen Charakterzügen ganz vom Ich des Dichters bestimmtes und beherrschtes Mythengebilde zu finden, als ein Gefäß, in das hinein er diese seine Individualität und diese seine Persönlichkeit eingoß. Wir konnten erwarten, die Grundlinien der Gattung durch subjektive Züge und Bestandteile stark verändert oder ganz zerstört zu finden. Statt dessen aber zeigten alle hierhergehörigen Erzählungen — mit Ausnahme des „Schatz" in seinem Hauptbestand — von den Dämonenmythen an bis zur Märchenlegende der „Jezerte" eine ungetrübte Echtheit in mythenpsychologischem und mythengeschichtlichem Sinne, eine Sachlichkeit, die nur durch treueste Hingabe an die tiefsten Quellen und Wurzeln mythischen Fühlens und Phantasierens, nur durch ein Nach- und Selbsterleben möglich ist.

Natürlich verschwindet der echte Künstler nie ganz hinter seinem Werke; vielmehr, je größer er ist, desto stärker trägt sein Geschöpf den Stempel seines Geistes. Aber je weniger dieses Eigene uns wie eine Sonderlichkeit und Einseitigkeit erscheint, je mehr es, bei aller Einzigartigkeit, artbildend ist, desto mehr wirkt der Künstler als Genie und sein Werk als reines Kunstwerk, „selig in ihm selbst". In Mörikes Märchen ist das durchweg der Fall. Sie spiegeln sein Ich nur mit, wie es den reinen, primitiven Mythus rein und primitiv zur Märchendichtung überführt („Hutzelmännlein"), wie es ganz leise einen einzelnen eigenen warmen Zug in das sonst unangetastet Bleibende hineinstellt („Der Bauer und sein Sohn"), und wie es endlich mythische Gebilde zur höchsten Reife objektiver Kunst hinaufläutert („Die Hand der Jezerte"), weil es selbst „eine Person gewordene Märchenwelt" [1]) ist.

4. Nicht zu Erzählungseinheiten geformtes mythisches Gut.

Ehe wir diesen Teil unserer Arbeit als abgeschlossen betrachten, müssen wir noch mit einem kurzen Blick eine kleinere Masse mythologischen Gutes streifen, das einheitlich geformt, aber nicht in eine der drei Hauptgestaltungsweisen, nicht in Legende, Sage oder Märchen, hineingeformt worden ist.

Ich denke hier nicht an die reiche Fülle einzelner, durch die ganze Mörikesche Dichtung hindurch verstreuter mythologischer Motive, die selten reines Bild, sondern in den meisten Fällen lebendig phantastisches Schauen und primitive Unmittelbarkeit sind; diese Motive, die einzeln oder in kettenmäßiger Anreihung namentlich in die lyrischen Gedichte eingesprengt erscheinen, die also nicht selbst den Mittelpunkt und Sinn in den sie umschließenden Gebilden ausmachen, sollen an späterer Stelle behandelt werden.

Es handelt sich vielmehr um Mythologie, die tatsächlich herrschender Inhalt ist. Damit scheidet für unsere Besprechung alles das aus, wo

[1]) Frey S. 96.

die Mythologie zum dichterischen Schmuck wird, in dem irgendwelches Gedachte oder Angeschaute ausgedrückt ist. Daß solche Verbrämung recht wohl den allein ausgedrückten Inhalt bilden und sich so zu „dem" Inhalt erheben kann, das zeigt fast die ganze romantische Mythologie, das zeigen auch viele derjenigen Gedichte Mörikes, in denen die Gestalten und Motive griechischer Mythologie lebendig sind; man denke etwa an das „Hochzeitlied"[1]) und an das Gespräch zwischen „Muse und Dichter"[2]).

Wir aber behandeln und meinen Mythologie, wo sie eigentlicher, gemeinter Inhalt und auch einzig gemeinter Gehalt der betreffenden Dichtung ist. Echte Mythologie ist Mythologie als Inhalt und Gehalt, nicht als Form eines Zweiten, Anderen. Daher fällt ein Gedicht wie „Die Elemente"[3]), trotz des völlig Mythologischen seines Inhalts, ebenso für uns aus dem Mythus heraus, wie die gleich gebaute „Unschuld"[4]). Ich erinnere an die gleiche Erscheinung des im vorigen Abschnitte behandelten „Märchens". Letzten Endes ist der eigentliche, gemeinte Inhalt und Gehalt in beiden Fällen doch nicht der Mythus; schon der Dichter löst ihn in Ideen und Ausdeutungen auf, sodaß er zum dienenden Inhalte, d. h. zur Form wird. Daher nennt Vischer „Die Elemente" mit Recht eine „dunkle Allegorie"[5]), und Notters Deutungsversuch[6]) bestätigt das Schillernde, Zwiespältige des Gedichtes, das weder klar verstanden werden noch mythisch erfaßt werden kann. Die beiden Gedichte Mörikes sind in mythologischer Hinsicht echt romantisch; nur so ist es vielleicht erklärlich, daß Fritz Strich, der feine und tiefe Kenner romantischer Mythologie, gerade „Die Elemente" mit als „Beweis von" Mörikes mythen-„schöpferischer Kraft" anführt[7]): er geht vielleicht unbewußt bei der Betrachtung jeder Mythologie von den so tief nacherlebten romantischen Anschauungen aus.

Es ist eine Reihe ganz verschiedener mythischer Gestaltungen, die wir hier zusammen besprechen wollen; sie haben nur das eine gemein, daß sie eigentlicher Inhalt von Mythen sind und dabei nicht einer der drei Grundgestaltungsweisen angehören. Im übrigen stehen sie nach Einzelinhalt und nach der Art ihrer Färbung mehr oder minder voneinander ab. Man kann sie vielleicht in drei Gruppen sondern. Zu der einen gehörten dann die drei Gedichte:

Storchenbotschaft (Mörike I S 23 f.),
Lieb in den Tod (ebd. S. 258 f.),
Zwei Kameraden (ebd. S. 292 f.);

---

1) Mörike I S. 38—41.
2) Mörike S. 79 f.
3) Ebd. S. 127 ff.
4) Ebd. S. 240 f.
5) Krit. Gänge S. 273.
6) Ders. S. 35 f. 53 f.
7) Strich S. 312. — Es ist auffällig, wie wenig Strich, der über Eichendorff z. B. viele Seiten handelt, von Mörikes Mythologie zu sagen weiß. Man könnte hierfür vielleicht den oben angeführten Grund vermuten. Doch würde der ein wenig auch bei Eichendorff ins Gewicht fallen müssen, der von einer Seite her ebenfalls im mythologischen Sinne naiv und primitiv ist, wie Strichs Ausführungen es selbst auch erhellen.

zu einer zweiten:

Elfenlied (Mörike I S. 53)
und Nixe Binsefuß (ebd. S. 133);

die dritte bildeten:

Lose Ware (ebd. S. 81)
und Die Herbstfeier (ebd. S. 87—92).

Es bleiben noch zwei Gedichte, mehr dichterisch-mythische Einfälle, die in keiner dieser Gruppen Platz finden:

Der Kanonier (Mörike I S. 113)

und das von Maync mit

Rotkäppchen und Wolf (ebd. S. 280)

bezeichnete Bruchstück. Das erste ist, wie unter der Ueberschrift angedeutet, die Beschreibung einer Zeichnung, und es erweckt unser Interesse aus zwei Gründen: erstens zeigt es Mörikes auch im Mythischen reinen und übermütigen Humor, der sich in ausgelassensten Einfällen bewegt, und auch etwa eine Zeichnung hervorbringt, wie ein Gespenst vor dem anderen in haaresträubendem Entsetzen zurückprallt [1]); zweitens aber hat dieses ein wenig seltsame Gedicht den leisen Vorklang eines im „Sichern Mann" begegnenden Motivs [2]), das dort zwar inhaltlich abweicht, aber doch einen Zusammenhang nicht verleugnen kann. Dort das Ausraufen des Teufelsschwanzes, d. h. wie in deutschen Märchen und nordischen Mythen [z. B. in „Vom Teufel mit drei goldenen Haaren" [3])], die Schwächung des Bösen; hier dieser Teufelsschwanz gebraucht, um im Kampfe gegen die „Scharen des Himmels" die höllische Drachenkanone zum Knallen zu bringen. Maync weist auf eine wohl unverkennbare „Reminiscenz" dieses von echt Mörikeschem Uebermut geborenen Zuges hin in Storms lieblichem, den tiefsten Lebensernst mit frommem Märchenschauer und krausestem Humor verbindenden, Märchen, „Hinzelmeier" [4]). Wir bezeichnen das Gedicht wohl am besten als ein übermütiges pseudomythisches „Quodlibet", als eine Shakespearische Narrenschnurre.

„Rotkäppchen und Wolf" ist eigentlich nur als Zeugnis von Mörikes immerwährender Märchenfreude erwähnenswert; vielleicht hängt es mit dem Plan seiner studentischen Ferien zusammen, seiner Schwester einmal auf der Puppenbühne Tiecks „Rotkäppchen" vorzuführen [5]). Es ist innerlich und äußerlich Bruchstück und von keinem künstlerischen Anspruch oder Wert.

Das Gemeinsame der drei an erster Stelle genannten Gedichte ist, daß sie aus einem einzigen mythischen Motiv, einer einzigen mythischen Vorstellung, herausgewachsen erscheinen. Sie sind sehr einfache, ja einfachste mythische Gebilde.

---

[1]) Wiedergegeben in Krauß „Mörike". — Das ist ein Motiv, das in seiner Mythologie völlig umkehrenden Art und Wirkung und in seinem höchste romantische Ironie wirksam machenden Wesen Grund- und Hauptmotiv in Oskar Wildes „Märchen" „Das Gespenst von Canterville" geworden ist.

[2]) Mörike I S. 429 (Maync).

[3]) Grimm Märchen I Nr. 29; s. a. Grimm My. I S. 223.

[4]) Mörike I S. 430.

[5]) Ebd. S. 445 f.

In der „Storchenbotschaft“ ist der unsern Kindern bis heute vertraute Beruf dieses Dorfvogels der Keim, aus dem der Dichter eine kleine kindlich-anmutig-drollige, anspruchslose Geschichte herausspinnt. Man könnte von einer „Idylle“ reden. Allerdings kaum von einer „Märchen-Idylle“, denn dieser Kinderglaube ist schon so alltäglich und ohne irgendwelche mythische oder märchenhafte Bezogenheit oder Erinnerung, daß er unserem Gefühle in garkeine andere Welt hineingehört.

Ferner steht uns das Motiv der zwei Dialekt-Gedichte, das Motiv in „Lieb in den Tod“ und in „Zwei Kameraden“. Es ist die dem Volkslied eigene, von Bürger zur Klassizität erhobene Vorstellung von der Hochzeit mit dem Toten. Die anschauliche und gedankliche Verknüpfung von Sterben und Lieben, von Tod und Brautnacht, zieht sich durch die ganze Literatur; sie ist in ihren frühesten Keimen wohl nichts als das bange Sichängstigen um den Geliebten in schweren, schaurigen Träumen, die auf Kirchhof und Grab führen; sie wird dann, beeinflußt von der mythischen Vorstellung des Wiedergängers, die Erzählung von bestrafender, rächender Rückkehr eines treulos Verlassenen, um sich endlich, wie bei Novalis, wieder in ein Positives, in den Traum von einer ewigen Brautnacht[1]), umzuwandeln. Diese Vorstellung ist in „Zwei Kameraden“ breit ausgeführt; in „Lieb in den Tod“ tritt eine andere mehr in den Vordergrund, die in dem ersten Gedichte wiederum nur angedeutet wird:

„Uffem Kirchhof, am Chor
Blüeht e Blo-Holder-Strauß,
Do fliegt e weiß Täuble,
Vor's tage tuet, 'raus.

Es streicht wohl e Gässele
Nieder und zwue,
Es fliegt mer ins Fenster
Es kommt uf mi zue.

Jetzt siehni mein Schatz
Und sei linneweiß G'wand
Und sei silberes Ringle
Von mir an der Hand“.

Nur aus den ganz alten mythischen Vorstellungen von der „Translokation der Seele“[2]) und von dem Seelenvogel[3]) ist dieser Teil der Gedichtes zu verstehen. Diese Vorstellungsreihe, die in Volksliedern bis in unsere Tage hineinreicht[4]), setzt einen Begriff von Seele voraus, der ihr größte Selbständigkeit und Freiheit vom Körper beilegt, und sie damit schon halb zum Spukdämon macht, sie wenigstens stark in die Entwicklung zu einem solchen hineinschiebt; so liegt denn die Verbindung mit dem

---

[1]) Novalis I S. 4—56.
[2]) Grimm Sagen I Nr. 247—249. Vps. V S. 132.
[3]) Vergl. z. B. Grimm Märchen I Nr. 10 „De drei Vügelkens“ und die Anmerkung dazu, Anhang S. 328.
[4]) Vergleiche etwa Uhland Volkslieder II S. 872.

erstgenannten Zuge von der Hochzeit mit dem Toten sehr nahe. Unwillkürlich sehen wir dann auch in den Versen der „Zwei Kameraden“:

„„Wie kleid’t se dei Schätzle?““ —
„’s linnaweiß G’wand
Und a silberes Ringle
Von mir an der Hand.“ —

„„Und b’suecht de dei Schätzle?““ —
„So oft es nur ka;
’s kommt alle Nacht zu mer,
Doch rüehrt’s me net a. —“

wohl die Bilder vor uns, welche durch die fast gleichlautenden Anfangsverse des anderen Gedichtes vor uns hingestellt wurden.

Ein wenig fremd bleiben uns die zwei Gedichte; sie haben nicht den Edelrost uralt bewahrter Mythologie, wie die das gleiche Thema behandelnden Volkslieder, die uns zwar fremd, aber doch als aus der Kindheit des Volkes auftauchend ansehen; sie haben auch nicht die unmittelbare Wucht einer schaurigen Dämonenmäre, wie Bürgers „Lenore“. Sie haben im Verhältnisse zu ihrem unheimlichen Motiv im Tone vielleicht ein wenig zu sehr eine idyllische Lieblichkeit. Wir sind in großem Zweifel, wie sie etwa artmäßig zu bezeichnen wären. In literarischer Hinsicht sind sie Lieder, und zwar lyrische Lieder; dieser Charakter hat den mythischen fast ganz aufgelöst; das kommt in der dem Grundinhalt ursprünglich unangemessenen starken Hinneigung zum Idyllischen zur Erscheinung.

Ganz und garnicht beeinträchtigt dagegen der Ton den Inhalt in den zwei folgenden Gedichten. Nicht nur die Darstellung und der Ton sind hier leicht und idyllisch, sondern auch der mythische Inhalt trägt diesen Charakter. Inhalt und Erscheinung stimmen genau zusammen, und beides fällt in eine Linie. Hier ist dann in diesem besonderen Sinne noch die Form „der Leib, den der Geist des Gedichtes sich selbst von innen heraus aufbaut“ [1]). Denn auch die Ereignisse und die Handlungen in der „Nixe Binsefuß“, was haben sie mehr von ernsthaftem Mythengeschehen an sich als ein Kind auf einer bunten Wiese vom Wissen um den Ernst des Lebens? Es soll auch nichts weiter sein, als ein stilles, liebliches Bild von einer tanzenden, mondlichtbeleuchteten Nixe, an dem der Dichter mit Behagen malt, ohne daß ihm irgendwelche Märchengeschehnisse wichtig wären außer als farbengebender Hintergrund.

Und das Elflein, das „bei Nacht im Dorf“ „wohl um die Elfe“ schlaftrunken an des Glühwurms hellen Fensterlein hintappt und hintorkelt, weil es meint,

„ . . . . es rief ihm aus dem Tal
Bei seinem Namen die Nachtigall,
Oder Silpelitt hätt’ ihn gerufen“,

---

[1]) Hermann Fischer S. 34.

das sich schließlich beim nahen Zusehen und Hineingucken den Kopf „an harten Stein" stößt: was hat das mit Märchen e r e i g n i s s e n zu tun? Gewiß, das Gedicht ist vielleicht das Märchenhafteste, was die deutsche Literatur kennt, aber es scheint eher die ganze Zartheit und Liebe eines warmen, goldig-gütigen Herzens für kleine Menschenkinder auszustrahlen, als daß von dem Leben und Treiben eines Elfenwesens erzählt würde. Gewiß, man fühlt, solche Wesen müssen dem Dichter nah und lieb und vertraut sein, er muß ihnen in Wald und Feld begegnet sein und sie im geheimsten belauscht haben; aber als Keimzelle des Gedichtes erscheint doch vielmehr die seelische Stimmung und Einstellung, die Rosegger andeutet, wenn er einmal sagt: „Vor Gott kniet man nieder, weil er so groß ist, vor dem Kinde, weil es so klein ist". Weil Mörike diese innere Stellung zum Kinde hat, darum sieht er im Menschen-Kinde Zauber und Geheimnis, nicht von dieser Welt, darum lebt ihm im Elfenkinde die innerste Anmut und die süßeste unbewußte Weltfremdheit eines kleinen Menschenwesens, und darum vermischen sich ihm die Linien zwischen beiden zu untrennbarer Einheit. Ich möchte für die „Nixe Binsefuß" und das „Elfenlied" die Bezeichnung „Märchen-Idylle" vorschlagen, die wir in früherem Zusammenhange schon einmal für sie anwendeten. Die Märchenresonanz ist unmittelbar und beherrschend da; darin stehen sie weit von der „Storchenbotschaft" ab, wenn sie mit ihr auch die Leichtigkeit und Gewichtlosigkeit des Stofflichen teilen.

Alle Mythologie Mörikes, die wir bis jetzt betrachteten, lebte und atmete in deutschen und mittelalterlichen Gestalten und Motiven, war mittelalterliche Legende, Sage oder Märchen, spielte in echt deutscher Idylle und in echt deutschem Uebermut.

Es wäre jedoch seltsam, wenn uns nicht auch die mythische Welt der Antike bei ihm entgegenträte. Bei wem sollten wir ihre reine und tiefe Erneuerung eher erwarten, als bei ihm, dem Uebersetzer des Moschos und Bion, der nach dem Zeugnis von Sachverständigen auch den Anakreon im Innersten treu und kongenial in deutsche Verse brachte, als bei ihm, der im Hause seines Onkels Georgii in Stuttgart den ersten tiefdringenden Blick in die Antike tat, der dann in Tübingen mit seinen Getreuen bei dämmerndem Kerzenschein und rauschendem Brunnengeriesel in den ewigen Versen des „göttlichen Alten" sich berauschte, als bei ihm, dem im kranken Hölderlin eine Person gewordene Sehnsucht nach jenem geheimnisvoll anlockenden Wunderlande unmittelbar nahe war, als bei ihm, von dem Gottfried Keller das Wort prägen konnte, er sei der Sohn des Horaz und einer feinen Schwäbin?![1]). Wir haben von ihm ja eine Menge Gedichte, die man wohl nach Goethes Vorbild als „antiker Form sich nähernd" bezeichnen kann. Und wir haben in diesen Gedichten viel griechische Mythologie, teils als reine Stilfigur, teils als mehr innere Form, ein paarmal als echten, gemeinten, reinen Inhalt.

---

[1]) Maync Biogr. S. 256.

Eindringendes über Mörikes Verhältnis zur griechischen Mythologie ist in späterem Zusammenhange, bei Besprechung seiner Dämonengestalten, beizubringen. Hier kann nur das für den inneren Bau der zwei hier in Frage stehenden Gedichte „Lose Ware" und „Die Herbstfeier" (s. o.) Wesentliche vorausgreifend kurz gesagt werden; andererseits wird eben die Darlegung des inneren Baues dieser Gedichte zur Erhellung jener grundlegenden Frage ein wenig beitragen.

Zweifelsohne bilden beide Gedichte je eine geschlossene mythische Einheit, in die Figuren und Vorstellungen des griechischen Götterglaubens hineingeformt worden sind. Zweifelsohne wollen sie beide nichts als das Leben und den Sinn dieser Figuren und dieser Vorgänge geben. Sie sind also Mythologie in unserem Sinne eines sich meinenden und in sich ruhenden Inhaltes und Gehaltes. Sie sind und meinen also den Gott Amor und seine Begegnisse, den Gott Bacchus und sein Fest?

Wir sehen bald, daß die Gleichheit der beiden Gedichte nur eine scheinbare ist. Denn obwohl Gott Amor und des Dichters schalkhaft-liebliches Begegnen mit ihm der selbständige Mittelpunkt und Inhalt ist, obwohl wir also echte pseudoprimitive Mythologie zu haben meinen: im Grunde ist das Ganze doch, auch in der Wirkung auf uns, nichts als ein dichterisches Spiel mit einem Stück einstmals echt mythischen Gutes. Es ist nicht Symbol, sondern buchstäblich gemeinte Erzählung; aber die Leichtigkeit der Erzählung veranlaßt uns hier doch kaum, von „Märchen-Idylle" zu reden. Denn auch die „Resonanz aus" — lieblicher — „Spuknatur" fehlt, die Unmittelbarkeit des ernstgemeinten und ernstgefühlten Mythus.

Die „Entmythisierung" der griechischen Liebes-, Anmuts- und Huldgötter und -dämonen beginnt schon früh [1]), und in der Anakreontik wird aus dem reinen Mythus reine Poesie. Mörikes Gedicht aber kann mit Recht als eines der schönsten Erzeugnisse dieser Kunstart bezeichnet werden [2]).

In gewissem Sinne ist also auch hier die antike Mythologie nur Form, wenn sich in ihr auch nicht irgendeine weltanschauungsmäßige Erkenntnis oder ein innerlichst erfaßtes Unsagbares, Geheimnisvolles darstellen soll.

Es könnte fast so scheinen, als wäre es nicht möglich, die Gestalten und Begebnisse griechischer Mythologie uns nahe zu bringen, wie die unserer eigenen Vergangenheit, als wäre es nicht möglich, sie als echt pseudoprimitive Inhalte und Gehalte vom Tode zu erwecken oder neu zu schaffen, als müßten sie für den einfühlungsfähigsten Geist selbst Form und Symbol bleiben, die zwar imstande wären, tief und weit zu leuchten, die aber nie volle Freiheit und Selbständigkeit gewinnen könnten.

Zwei Gedichte Mörikes zeigen und beweisen das Gegenteil: einmal die hier an letzter Stelle zu besprechende „Herbstfeier" (— die spätere

---

[1]) Johann Heinr. Krause S. 5.
[2]) Maync Biogr. S. 257.

Umarbeitung des Jahres 1837 ändert an dem inneren mythenpsychischen Bau kaum etwas Wesentliches —) und das später ausführlich zu untersuchende Gedicht „Um Mitternacht“. Die uns hier beschäftigende „Herbstfeier“ ist ihrem mythischen Gestaltungscharakter nach leicht festzustellen: es handelt sich in ihr um eine Festhymne auf den Gott Bacchus. Sie ist gebaut wie alle Hymnen, ist Jubel und Dank der zu festlicher, anbetender Feier versammelten Sterblichen über und an den göttlichen Herrn.

Wir sahen bei früherer Gelegenheit, wie die Kultgötter-Sage aus Hymnen ihren Ursprung nahm, und wie die Spuren dieses Ursprungs in den Legenden dieser Art erhalten blieben als Elemente, die den innern Bau mit zusammensetzen. Darin liegt, daß wohl jeder Hymnus hinwiederum notwendig Keime von einzelnen mythischen Motiven einschließt, die, zusammmengeschlossen und verselbständigt, zu Mythen, Kultlegenden sich ausformen könnten. Keime und leise Vor- und Nachklänge von Bacchusmythen, von Dionysoslegenden gehen denn auch bei Mörike neben dem reinhymnischen, stimmungschaffenden Jubeln, Danken und Festfeiern her. Märchen und Legenden machen des Gottes Herrlichkeit und Macht klar, Märchen, in denen Zeus, Mars und selbst Eros sich ihm gütig neigen, sich ihm dankbar und demütig beugen. Diese Götterlegenden sind nur kurz angedeutet, in der Art, als rede der Dichter von allgemein Bekanntem, von allgemein in der Erinnerung Lebendigem. Damit wirkt dieser Hymnus noch echter: der Anbetende, Lobsingende, das Fest Feiernde kennt die Herrlichkeit seines Gottes; in seinem Jubel stehen die Offenbarungen dieser Herrlichkeit sofort vor seinem inneren Auge, und in der Vergegenwärtigung dieser Offenbarungen erhebt seine Seele sich in lautestem Jubel.

In den ersten Drucken trägt der Hymnus den Titel „Das Bacchusfest“[1]; in den „Gedichten“ lesen wir ihn als „Die Herbstfeier“. In diesem Namenwechsel ist unwillkürlich etwas angedeutet, was mit dem für das Gedicht Behaupteten eng zusammenhängt. Ich sagte nämlich, daß „Die Herbstfeier“ ein Beispiel davon sei, wie antike Mythologie wirklich lebendiger Inhalt werden kann. Bei einer Versenkung in das Gedicht wird man das ohne weiteres zugeben müssen.

Es erhebt sich unwillkürlich die Frage, wie geschieht das; auf welche Weise erreicht das der Dichter, der es in „Amor als Savoyarde“[2]) z. B. trotz allem nicht erreichte? Das ist daher möglich, weil „Die Herbstfeier“ zugleich ein „Bacchusfest“ und das „Bacchusfest“ zugleich eine „Herbstfeier“ ist. Das heißt: der Dichter hat nicht die griechische Mythologie als griechische Mythologie erfaßt und neu belebt, sondern ein Stimmungserlebnis seines Ich findet seinen wesensgemäßen Ausdruck in diesen fremden Formen. Dieses Ich aber ist ein urdeutsches, ein urschwäbisches. Und so ist der Gott Bacchus ein Gott und Vater deutschtiefer, ernster Lebensfreude geworden, gelassen herablächelnd auf

[1]) Mörike I S. 465.
[2]) Vischer Krit. Gänge S. 279.

seine Mysten, still herniedersehend auf seine Kinder. Die ungezügelte, triebhafte Lebensfreude, die wohl ab und zu noch durchleuchtet, ist im ganzen zu einer edlen, stillen und kindlich reinen, händefaltenden geworden, und der Taumeltanz rasender Mänaden zur „keuschen Lust“ andächtig flüsternd dem Geheimnis mondbeglänzter Zaubernacht sich hingebender Männer und Frauen.

So haben beide große Kulturen auch hier dem Dichter etwas von ihrem Tiefsten gegeben. Der Geist, der den großen Gott aus seiner Höhe dem Herzen nahe bringt, der tiefe Ernst und die ruhige Kraft: sie sind echt deutsch. Der Gott in seinem Leben und in seiner Hoheit, der ganze Olymp, den wir im Hintergrunde sehen, das Fest und sein überfließender Jubel, aber auch die „Anmut . . . . und das heil'ge Maaß“: das alles erscheint wohl griechisch. Beides aber durchdringt sich und findet seine harmonische Auflösung in dem Akkorde einer einheitlichen Stimmung, die das Ganze trägt und von dem Ganzen getragen wird. Es ist die Grundstimmung in Mörikes Seele überhaupt, in dieser Seele, die, in sich eine Vereinigung tiefsten Deutschtums und tiefster antiker Kongenialität darstellend, uns als reinste Kindlichkeit und höchste dankbare Aufgeschlossenheit für das Heilige erscheint, als höchste still-jubelnde Hingabe an wahres Leben und seine einfachsten Seligkeiten, und die wir in dem inneren Bau seiner gesamten so reflexionslosen und symbolfremden pseudoprimitiven Mythologie sich auswirken sehen konnten.

---

b) Gestalten der pseudoprimitiven Mythologie.

Bedeutung der Gestalten in der Mythologie im allgemeinen

Die Untersuchung der Gestaltungsweisen von Mörikes pseudoprimitiver Mythologie hat uns ein allgemeines Bild der Grundzüge gegeben, in denen sich die Verknüpfung, die Betonung und Gruppierung der Stoffe dieser Mythologie bewegt. Es geschah dabei wohl, daß wir gelegentlich diese Stoffe an in sich ihrem Bau schon streiften. Aber der eigentliche Gegenstand der Betrachtung waren doch die künstlerisch-dichterischen Verknüpfungsformen, in denen die Gebilde der pseudoprimitiven Mythologie zu einem abgerundeten künstlerischen Ganzen heraufgebildet wurden, nachdem sie aus ihrer ersten, nur angeschauten, Einheitlichkeit im erzeugenden Affekte selbst herausgehoben worden waren. Wir haben damit, wenn man so sagen will, die künstlerisch-dichterische Seite einer Mythologie betrachtet, haben in dem „Gewebe aus Mythus und Dichtung“, das jede Mythologie ist[1]), vorwiegend einen Faden verfolgt, der dem dichterischen Einschlag zugehört.

Ist die Grundtatsache der Mythologie das Einfühlen menschenähnlicher, aber menschenüberlegener Wesen und ihrer Handlungen in Dinge und Vorgänge im Menschen und um ihn, sofern diese Dinge und Vorgänge den Menschen leidenschaftlich erregen: so ist wohl ohne weiteres klar, daß die Betrachtung und Untersuchung des inneren Baues dieser

[1]) Vps. II S. 596.

Wesen in einer Mythologie uns an den eigentlichen, reinen Stoff dieser Mythologie, an das unmittelbar Mythische hinanführt. Die Gestaltungsweisen einer Mythologie untersuchen heißt, diese Mythologie als mythisch-künstlerische Komposition untersuchen[1]). Die Gestalten einer Mythologie untersuchen heißt, den reinen Stoff einer Mythologie untersuchen.

Bedeutung der Gestalten in der Mythologie Mörikes.

Bei der Besprechung der Märchen Mörikes, insbesondere seiner Dämonenmärchen, unterstrichen wir die schöpferische Rolle, die für ihr Wesen und für ihren Bau die in ihnen lebenden und wirkenden Gestalten spielen. Wir hoben hervor, daß erst eine Zergliederung dieser Gestalten zu einer richtigen Erkenntnis und Würdigung der Gliederung der Mythen führen würde. Was nach dem dort dargelegten Zusammenhange und in dem dort geschilderten Sinne vom Märchen in so besonders starkem Maße gilt: — daß diese Mythen erst eigentlich in ihren Gestalten Leben und artbildenden Wesenszug erhalten, sodaß man sie zu beschreiben und zu bestimmen imstande ist — das können wir in der eben geschilderten Bedeutung von allen Mythen sagen. Daß die Notwendigkeit und Enge dieses Lebenszusammenhanges beim Märchen noch unwidersprechlicher und wesengebender erscheinen als bei den anderen Gestaltungsweisen, das mag damit zusammenhängen, daß im Märchen die Grundform des Mythus, sein erstes Wirklichwerden, vor uns steht, das noch nicht oder fast noch nicht über sich selbst hinausgeschritten ist.

Wenden wir uns einer ihren inneren Bau nachtastenden Betrachtung der Gestalten der pseudoprimitiven Mythologie Mörikes zu, so rücken wir damit eigentlich erst in das tatsächlich mythische Gebiet vor, so greifen wir damit eigentlich erst die Mörikeschen mythischen Phantasieschöpfungen in ihrer unmittelbaren Leibhaftigkeit.

Mörikes künstlerischer Art ist vom ersten Augenblicke an der Drang zur Hervorbringung plastisch erschauter und plastisch schaubarer Gestalten eigen, ein Drang, der die künstlerischen Schöpfungen des Dichters mit der Kraft ganz primitiver Mythenerlebnisse erfüllt[2]) und selbst seiner Lyrik jene schon gestreifte plastische Wesensart verleiht, indem er Gestalten der pseudoprimitiven Mythologie in ihr leben und handeln läßt und aus ihrem Schoße selbst eine besondere Art von Gestalten erzeugt, die uns als „Mythologie der inneren Form“ später näher beschäftigen wird.

So greifen wir in der Untersuchung der pseudoprimitiven mythischen Gestalten Mörikes nicht nur den eigentlichen Stoff dieser seiner Mythologie, sondern darüber hinaus das eigentlich Originale, den Kern seiner Epik überhaupt. Das gilt von allen Gestalten gleichmäßig, mögen wir sie seinen Legenden oder Sagen, seinen Märchen oder sonst einer Gestaltungseinheit entnehmen. Sie alle sind im früher angedeuteten mythenpsychologischen Sinne Märchengestalten[3]), und die im gewöhnlichen

---

[1]) Natürlich hebt diese Tatsache nicht die in der Einleitung zu Teil I a geforderte scharfe Scheidung zwischen literarischen und mythenpsychologischen Begriffen der Gestaltungsweisen oder „Grundformen“ auf.

[2]) Maync Biogr. S. 243.

[3]) S. S. 26 Anm. 1.

Sinne so zu bezeichnenden haben nur die schon erwähnte Eigenheit, daß in ihnen in besonderem Maße erst der sie umschließende Mythus zu Sinn und Zusammenhang gelangt.

Symbolisch-allegorische und rein dichterische mythische Gestalten bei Mörike.

Auch Gestalten aus solchen Mytheneinheiten, die wir wegen der an ihnen vollzogenen Symbolisierung und Allegorisierung in unserem vorigen Teile nicht besprachen, kommen für unsere jetzige Untersuchung in Betracht. Und zwar deshalb, weil diese Gestalten als solche, losgelöst aus dem gedanklichen Zusammenhang, in den der umschließende Mythus sie hineinverklammert, zunächst auf dem Grunde primitiv-mythischer Wesensformen ruhen und von hier aus sich zu dem durch sie dargestellten Inbegriff gedanklicher Art erst erweitern und heraufbauen. Es wird in ihnen ein unaussprechbar Höheres, oft nur zu Ahnendes, gegeben, aber ihr Skelett sozusagen ist das primitiv-mythischer Gestalten. Von dieser Art begegnete uns zwar nur Vereinzeltes, aber dieses Vereinzelte ist in seinem Vorhandensein bemerkenswert genug und wird als eine Parallele zum Bau romantischer mythischer Gestalten unserm Erkennen von Nutzen sein. Groß dagegen ist die Zahl der mythischen Gestalten, die vom literaturwissenschaftlichen Standpunkte aus betrachtet, Schmuck, Stilmittel sind und namentlich in Mörikes Lyrik eingestreut erscheinen. Eine Untersuchung dieser Darstellungs- und Ziermittel im ganzen, in ihren Folgen und in ihrer Bedeutung würde den Gegenstand einer besonderen Arbeit ausmachen. Hier ist nur zu betonen, daß sie einen mythischen Stoff darstellen, der für diesen Teil unserer Arbeit auf gleicher Stufe steht mit dem, der in den besprochenen Gestaltungsweisen zusammengefaßt ist und sich unserer Untersuchung als Gegenstand anbietet. Wir werden also auch diesen Gestalten, die nicht als Mittelpunkt eines einheitlichen Mythus auftreten, eine Besprechung in diesem Zusammenhange angedeihen lassen. Allerdings liegt es in der Natur dieser Stilmittel, daß wir in ihnen das Mythische kaum finden, wie es zur allseitigen Fülle individueller Einzelgestalten herauskristallisiert worden ist. Es handelt sich in ihnen mehr um den Keim solcher Bildungen, mehr um allgemein mythische Vorstellungen, die individuelle mythische Gestalten nur leise andeuten. Aber diese Keime mythischer Gestalten, die manchmal nur wie die Träger mythischer Motive, ohne selbständige Bedeutung, erscheinen, sie bieten doch die Möglichkeit, die artbildenden Grundzüge solcher Gestalten festzustellen, und damit die allgemeinsten mythischen Vorstellungen zu erfassen, von denen Mörikes vollendetere, durch- und ausgearbeitete mythische Wesen ausgehen und auf denen als Grundriß sie ruhen.

In dem Verhältnis zwischen mythischer Gestaltungsweise und mythischer Gestalt liegt es begründet, daß sowohl die Untersuchung der ersteren manchmal flüchtig in Einzelzügen schon den Bau der letzteren streifte, als auch, daß eine Untersuchung und Zergliederung dieser Gestalten manches heranziehen wird, was von den Gestaltungsweisen im allgemeinen gesagt worden ist, sodaß es hier nicht ohne gelegentliche Wiederholung abgehen kann.

Man unterscheidet mythische Gestalten ihrer Art, ihrem Wirkungskreise, ihrer Beziehung zum Menschen nach in Zaubermenschen, Dämonen und Götter, und man bezeichnet — wohl vom Standpunkte der über den Mythus hinausgeschrittenen Religion aus — die zwei ersten Gruppen mit dem zusammenfassenden Namen der „niederen Mythologie", der sich in den Göttern die „höhere", der reinen Religion nähere Stufe entgegensetzt. Reiht man die Mörikeschen pseudoprimitiv-mythischen Personenwesen in diese Gruppen ein, so ist festzustellen, daß wir unter ihnen fast nur Vertreter der ersten, daß wir fast nur Zaubermenschen und Dämonen finden. Und unter ihnen ist wieder die Zahl der Dämonen gegen die der Zaubermenschen die bei weitem größere.

Art der mythischen Gestalten bei Mörike.

Eine schier unübersehbare bunte und vielgestaltige Menge lieblicher und grausiger, wunderlich-fremder und doch uralt vertrauter Gestalten bewegt sich durcheinander, bald schnell wie der Blitz, bald langsam wie schleichendes Verhängnis, bald gewaltig schreitend, bald zierlich tanzend und springend: unheimliche Menschen und schreckende Gespenster, diese primitivsten, noch in das Gebiet der Seelenvorstellungen, den Ursprungsboden aller Dämonenvorstellungen, hineinreichenden Schöpfungen mythischer Phantasie[1]), Elfen und Wassergeister, Riesen und Kobolde und die anmutige Schelmengestalt des Göttinnensohns Lolegrin. Neben Elementargeistern und Naturdämonen, die nach dem Vorbilde und im Geiste heimischer, deutscher Mythologie von Mörike geschaffen wurden, kommt uns eine Reihe solcher entgegen, die in Griechenland und Rom ihren Ursprung haben. Wir wiesen in früherem Zusammenhange auf Mörikes Beziehung zur Antike ausführlicher hin[2]), und es ist uns nichts Unerwartetes und Besonderes, daß wir bei ihm neben griechisch-römischen Gottheiten wie Bacchus-Dionysos auch antike Huld- und Anmutsgeister, Musen, Charitinnen und ähnliche Dämonen, antreffen. Eine Nach- und Neuschöpfung griechischer Mythologie, wie sie Mörike aufweist, findet sich als unterscheidendes Merkmal der Kunst der älteren Romantiker. Im Gegensatze dazu sind ihre jüngeren Genossen die Wiedererwecker alles geheimen dämonischen Lebens in deutschem Wald und deutschem Feld, in deutschem Bach und deutschem Himmelsblau. So vereinigt Mörike im Stoffe seiner Dichtung die mythische Gestaltenwelt der älteren und jüngeren Romantik. Aber wir erwähnten schon früher, daß Mörikes Elementargeister und die der Romantiker sich ihrem Wesen nach aufs stärkste unterscheiden[3]), sodaß diese einfache Tatsache uns zu keinerlei psychologisch-historischem Heranrücken des Künstlers Mörike an die Romantiker berechtigen könnte. Im Gegenteil: ein Vergleich der äußerlich gleichen mythischen Stoffe bei Mörike und bei den Romantikern wird für ihren inneren Bau dieselbe unüberbrückbare Verschiedenheit erkennen lassen, die schon in den Gestaltungsweisen durchgehends sich auswirkte[4]),

---

[1]) Vps. IV S. 464.
[2]) S. S. 69 ff.
[3]) S. S. 46—50.
[4]) S. S. 23 ff. 43—45. 46—47 ff. u. s.

und die uns als eine Verschiedenheit künstlerischer Stimmung und künstlerischen Schaffens erscheint, in der das Verhältnis der Künstlerseele zu Welt und Leben sich darstellt.

Methode der Untersuchung des Baues der pseudoprimitiv-mythischen Gestalten. Scheidung des typisch Mythischen und des individuell Dichterischen.

Unternehmen wir es, diesen pseudoprimitiv-mythischen Stoff Mörikes in seinem inneren Bau zu zergliedern und zu beschreiben, so ist erforderlich, eine Methode ausfindig zu machen, die es ermöglicht, greifbare und einheitliche Beobachtungen und Feststellungen für jede einzelne Gestalt in gleicher Weise zu vollziehen und zu verzeichnen. Als eine Methode, die der Untersuchung die nötige feste Grundlage, die gleichlaufende Geradlinigkeit anbietet, erscheint mir der Weg, den ich im folgenden einzuschlagen gedenke.

Man wird die Wesensart einer mythischen, wie überhaupt jeder, Gestalt dann am klarsten erkennen, wenn man in ihr zweierlei voneinander sondert: 1.) das, was sie als Typus vertritt, das, was also in gewisser Hinsicht das ist, auf dem sie ruht, das, was in gewisser Hinsicht der mütterliche Schoß war, aus dem sie entsprang, das, was sie mit anderen ihrer Art als das Artbildende gemein hat, — und 2.) das, was sie als einzelne ihrer Art, über das Artbildende hinaus, in ihrer Individualität vertritt, das, was also in gewisser Hinsicht neu von dem Schaffenden erweiternd, bereichernd ihrem Wesen hinzugefügt wurde, das, in dem sie die einzigartige Fülle einer künstlerisch erschauten Einzelpersönlichkeit gewinnt. Nach der breiten Ausführung unserer Einleitung[1]) und der von uns bisher angewendeten Handhabung erübrigt sich eine Auseinandersetzung darüber, daß die Anwendung der beschriebenen Methode auf unseren Gegenstand uns nicht etwa in literargeschichtliche Untersuchungen über Quellen und Abhängigkeitsverhältnisse hineinführen wird. Es genüge hier ein nochmaliger Hinweis darauf, daß wir während unserer ganzen Arbeit einen mythenpsychologischen Standpunkt bewahren und es methodisch mit keinerlei Literatur g e s ch i ch t e zu tun haben. Mörikes in Frage stehende Gestalten nach der geschilderten Methode behandeln heißt nicht, zu jeder von ihnen literarische Einzelvorbilder und Parallelen auffinden, sondern es bedeutet vielmehr die Aufgabe, das Wesen dieser Gestalten für das psychologische Erkennen scharf und klar ins Licht zu stellen. Wir legen also den Finger auf das Artbildende, auf die Klasse, welche die jeweilig besprochene Gestalt Mörikes verkörpert, und auf die Bereicherung über das Artbildende hinaus, durch die sie zur Einzelpersönlichkeit innerhalb der durch sie vertretenen Klasse wird.

Viererlei dichterische Erweiterungen in mythischen Gestalten.

Es mag kurz darauf hingewiesen werden, daß solche Erweiterungen in wenigstens viererlei Art in Erscheinung treten können. Die nächstliegende und in der Tat bei Mörike häufigste dieser inneren schöpferischen Ausweitungen ist die Bereicherung des mythischen Wesens mit rein novellistischen, rein menschlichen Wesenszügen. In solchen Hinzufügungen spiegelt sich das menschliche Ich des Dichters besonders stark, und es nähert die Gesamtgestalt dann leise dem Bereiche reiner Dichtung.

---

[1]) S. S. 2—4.

In gewissem Sinne das Gegenstück dazu bildet eine über das gewöhnliche Maß hinausgehende Stärke des Mythischen, die sich gelegentlich in einer mythenpsychologisch und mythengeschichtlich unmöglichen Ausdehnung seines Bereiches auswirkt; in so entstandenen Gestalten springt uns das Mythische zunächst allein auffällig, als eine Unangemessenheit, in die Augen.

In anderen Fällen wieder kann es geschehen, daß nicht sowohl das Mythische der Gestalt als Ganzes, nicht die Gesamtheit aller ihrer mythischen Einzelzüge, sondern daß vielmehr einer oder mehrere von ihnen den Hauptton empfangen. Alles andere tritt allmählich dagegen zurück, schwindet dem Bewußtsein. Der Zaubermensch, Dämon oder Gott wird in der allseitigen Fülle seines Wesens nach der betreffenden Richtung hin vereinseitigt. Er wird Bild, wird Symbol und schließlich Allegorie zur Darstellung dessen, was die einseitig in Erscheinung tretende, einseitig ausgebildete Seite seiner Person enthält.

Eine vierte Möglichkeit ist das, was wir „Stilisierung" oder, mit Ernst Elster, besser „Abtönung"[1]) nennen, und was, für unser Gebiet angewendet, bedeutet, daß weder das Mythische, noch das Nichtmythische uns so nahe wie in der nahen Wirklichkeit berühre. Jeder Inhalt muß in diesem Sinne Form sein, muß sozusagen in kunstgewerblicher Gebundenheit gebändigt sein.

Diese vier Verwirklichungsweisen des dichterischen Schaffens im Bau einer mythischen Gestalt — die ich als „Vermenschlichung", „zu weitgehende Mythisierung", „Vereinseitigung" und „Stilisierung" bezeichnen möchte — habe ich hier nur beschrieben und erwähnt, um eine greifbare Unterlage der einzuschlagenden Untersuchungsmethode aufzuzeigen. Im Bau jeder einzelnen von Mörikes Gestalten wird uns die eine oder andere Erscheinungsform entgegentreten. Aber es wäre zu schulmäßig, und es würde die Freiheit der Untersuchung unterbinden, wollte man etwa diese vier Gesichtspunkte als feststehenden Plan zugrunde legen, von dem bei jeder einzelnen Betrachtung von vorneherein auszugehen wäre. Nicht von außen her, nicht von einem vorgefaßten systematischen Plane aus, wollen wir an die Gestalt herantreten und dann an ihr eine Einordnung und eine schematische Einstellung vollziehen; das würde Untersüchtes und Untersuchung zugleich starr und tot machen. Vielmehr wird es das lebendige Atmen und Pulsen jedes einzelnen Zaubermenschen, jedes einzelnen Dämons und jedes einzelnen Gottes selbst sein, in das wir uns zunächst hineinstellen, um uns ganz frei dem Erleben seiner Persönlichkeit zu überlassen. Das wird uns dann selbst an die Hand nehmen und uns den Weg finden lassen vom Inneren seiner selbst zum Aeußeren der ihn darstellenden zergliedernden Besprechung.

1. Zaubermenschen.

Begriff. „Märchenheld" und „Zaubermensch".

„Zaubermenschen": diesen von uns schon öfter angewendeten Ausdruck prägt R. M. Meyer in seiner „Altgermanischen Religionsgeschichte" für eine Klasse mythischer Gestalten, deren Wesen darin besteht, daß ihnen als Menschen irgendwelche Kräfte oder irgendwelche Eigenschaften über-

---

[1]) A. a. O. I S. 42.

menschlicher Geschöpfe zuteil geworden sind[1]). Halten wir uns an diese Begriffsbestimmung, so ergibt sich, daß in dieser Klasse von mythischen Gestalten wohl noch andere als die von R. M. Meyer selbst aufgeführten und behandelten Platz finden können, und daß mit dem Ausdruck, der nicht gleichbedeutend mit „Zauberer" ist[2]), keineswegs ein „Märchenheld" bezeichnet wird, den von Dämonen oder Göttern geschenkte Zaubermittel und Zauberkräfte aus Gefahren retten und glücklich machen. Der Märchenheld als Träger übermenschlicher Kräfte und Eigenschaften verhält sich zu ihnen so, daß er sie dankbar und zuversichtlich als verliehene Gabe, als verliehenes Mittel benutzt; aber in seine Persönlichkeit gehen sie nicht als Wesensbestandteil ein; der geschlossene Ring seiner Persönlichkeit wird keineswegs durchbrochen; das Dämonische bleibt außerhalb von ihr.

Der Zaubermensch dagegen nimmt die über das Menschliche hinausgreifenden Kräfte oder Eigenschaften als Charakterzüge in seine eigene Seele hinüber; er verwandelt sich in seinem Tun mittels dieser Kräfte und Eigenschaften dämonischer Wesen tatsächlich selbst in einen Dämon. Natürlich kann im Einzelfalle der Märchenheld ein Zaubermensch sein. Aber mir scheint, daß im Laufe der geschichtlichen Entwicklung solche Erscheinungen immer seltener werden, und daß der Märchenheld den Zaubermitteln und Zauberkräften gegenüber immer mehr in ein passives Verhältnis hineinkommt, das sein Ich selbständig dagegen abgeschlossen hält.

In Brentanos anmutigem Menschenjüngling Radlauf erscheint bei seinem zauberhaften Kriege gegen den eidbrüchigen König von Mainz auch nicht die leiseste Spur vom Wesen eines Dämons, obwohl er auf dieselbe Weise die Mäuse herbeilockt, wie der unheimliche Rattenfänger von Hameln die Ratten. Der Müller Radlauf bleibt der Müller Radlauf, und seine Person, wie sie uns das erste Rheinmärchen vor Augen stellt, gehört zu den menschlich liebenswürdigsten und anmutigsten, die Brentanos dichterische Individualität mit ihrer weichen und zauberischen Kindlichkeit rein widerspiegeln. Grundzüge eines Märchenhelden weist er kaum auf, er ist frei und ganz selbständig, aber, geboren aus blauer Märchenstimmung, wie sie die Romantik verstand und schuf, weht ihm Luft und Glanz geheimnisvollen Wunders um Gestalt und Haupt.

Dasselbe gilt auch für einige menschliche Märchenhelden Mörikes, die man im ersten Augenblicke versucht sein könnte als Zaubermenschen aufzuführen. Auch bei ihnen bleibt ihr zauberhaftes Wirken ein Wirken mit Zaubermitteln, die ihnen vom wohlwollenden Kobold oder von einem gütigen Schutzgeiste geschenkt worden sind; ihre menschliche Persönlichkeit hat daran keinen Teil. Seppe und Vrone im „Stuttgarter Hutzelmännlein", Franz und Josefe im „Schatz": sie gehen durchs Leben wie an der goldenen Schnur geheimnisvoll leitender Zaubermächte; an den entscheidenden Punkten ihres Daseins werden in ihnen selbst solche übermenschliche Kräfte wirksam —: aber sie werden in ihnen nicht als Wesenheiten wirksam,

---

[1]) A. a. O. S. 127.
[2]) R. M. Meyer My. S. 127.

die das Menschliche verdrängen oder in Dämonisches umwandeln. Seppe und Vrone, Franz und Josefe sind trotz allem Märchenzauber, der sie umweht, nicht als mythische, sondern vielmehr als novellistische Märchengestalten zu bezeichnen und kommen also für unsere Untersuchung nicht in Betracht. Dasselbe gilt natürlich in noch viel stärkerem Maße für einen Helden christlicher Legende, wie wir ihn in dem artbildend Passiven seines Wesens im Alexis der Alexis-Brunn-Sage vor uns hatten.

Die einzelnen Zaubermenschen Mörikes. Besondere Stellung der Leuchtturm-Zauberin.

Dagegen steht das klarste Beispiel eines Zaubermenschen vor uns in „des Zauberers seinem Mägdelein". In einer wunderbaren gläsernen Kugel, von der es wie das rettende Licht eines Leuchtturms in die wilde See hinausstrahlt, sitzt sie da, und durch glockenhellen, betörenden Gesang verwirrt sie den Sinn der angelockten, rettungsuchenden Schiffer, sodaß am Ende das Schiff mit Mann und Maus am Felsen zerschellt.[1]) Unmittelbar steigen die Dämonengestalten der Sirenen, der Nixen[2]), steigt der unheimliche Geist des Rheins, die Loreley, vor unserm inneren Auge empor; ihnen ist die Zauberin in ihrem Tun gleich an Art und Kraft, ohne doch selbst ganz in reindämonisches Sein überzugehen. Dieser Zaubermensch Mörikes ist also ganz so gebildet, wie die Volksphantasie Menschen sieht, die im Besitze zauberhafter, übermenschlicher Kräfte und Fähigkeiten und imstande sind, durch Zaubersang und Zauberverwandlung Schaden und Verderben über die Mitlebenden zu bringen. Denn hier, wie überall im Mythus, ist, im Zusammenhang mit der Art seiner Entstehung, die pessimistische Vorstellung die ursprüngliche.

Wenden wir unseren Blick nun aber anderen mythischen Gestalten Mörikes zu, die wir als Zaubermenschen bezeichnen werden, so wird sich finden, daß bei keiner von ihnen allen diese vollständig volksmythengetreue Einfachheit der Bauverhältnisse, diese entschiedene Klarheit ihres Sinnes wiederkehrt. Es steht in dieser Beziehung die besprochene Zauberin ganz für sich alleine da. (Es wäre höchstens die im Hintergrunde der Erzählung im magischen Schimmer verbleibende Freifrau Sofia Dorothea von Rochen aus dem Märchen „Der Schatz" noch kurz zu erwähnen. Kräfte prophetischer Weissagung liegen in ihr, und ihren Aussprüchen schenkt man deshalb willig Gehör.) Bei allen übrigen hierhergehörigen Gestalten wird das Fließende der Grenze zwischen Dämon und Zaubermensch sich geltend machen und eine Entscheidung über die jeweilige mythentypische Einstellung sehr erschweren. Hatten wir es hier mit einem mehr äußerlichen Sinn unseres Begriffes zu tun, so wird dieser Begriff für die folgenden Betrachtungen eine andere, mehr im Inneren liegende Bedeutung gewinnen. Wir wollen also einen festen Strich ziehen zwischen den im folgenden zu besprechenden Zaubermenschen Mörikes und dem eben kurz besprochenen.

Wir richten zunächst unsere Aufmerksamkeit auf Mörikes zweite im „Nolten" enthaltene Legende und fragen: ist ihr Held, ist Jung Volker das, was unter den Begriff „Zaubermensch" fällt? Zunächst scheint das

[1]) Mörike I S. 135 f.
[2]) Grimm My. S. 460.

allerdings fast unbezweifelbar. Erzählen nicht verschiedene Sagen von einer geheimnisvoll magischen Kraft, die, dem Blitzstrahl dämonischer Wirkungen gleich, wetterleuchtend aus ihm hervorbricht? Haben wir in ihm nicht einen Menschen, der in seiner individuellen Persönlichkeit über Mittel und Kräfte verfügt, die menschliches Maß überschreiten, und der die Wesenszüge eines Dämons in diese Persönlichkeit als Teil ihrer selbst hineingenommen hat? Schon sein Ursprung reicht über Menschliches hinaus. Gibt es eine kräftigere Verkörperung des Begriffes „Zaubermensch"? Und doch greifen wir gerade in diesem letzten Umstand, in der Erzeugung Marmetins durch den Dämon des Windes, ein Merkmal, in dem klar zur Erscheinung kommt, wie eine scharfe Grenze zwischen Zaubermensch und Dämon nicht zu ziehen ist. Verwandelt sich der Zaubermensch während seines zauberischen Tuns und mittels desselben in einen „relativen Dämon"[1]), so liegt darin, daß zwischen ihm und dem eigentlichen, reinen Dämon der Unterschied nur ein grad- und zeitraummäßiger ist. Wird Jung Volker nur gewissermaßen durch eine Verwandlung zeitweise zu einem relativen Dämon, oder ist er dauernd ein vollkommen übermenschliches Wesen? Nach seinen Eigenschaften und Wesenskräften kann er beides sein. Seine wunderbare Geburt läßt die Frage ebenso unentschieden: Zaubermenschen sind Erzeugte von Mensch und Mensch (wie etwa Zauberer, Werwölfe und Hexen des Mittelalters) oder auch von Mensch und übermenschlichem Wesen (— man denke an Merlin!); Dämonen sind Erzeugte von Dämon und Dämon oder von Dämon und Mensch[2]). Aber schließlich erscheint Jung Volker uns denn doch mehr als ein Mensch mit ins Dämonische gesteigerten Zügen und Fähigkeiten, denn als ein Dämon, der in menschlicher Bildung auftritt und wirkt. Er ist in dem Ganzen seiner Erscheinung eine jener Persönlichkeiten, die vom Mittelalter an bis auf unsere Tage von Aberglauben und dunklem Ahnen in den Dunstkreis und in den Glanz geheimnisvoller übermenschlicher Wesenheit und geheimnisvoller übermenschlicher Kraft hineingestellt worden sind.

Diese zum Teil historischen Persönlichkeiten treten in der vollen menschlichen Eigenart ihrer Erscheinung heraus, und auf dieser Individualität, nicht auf dem allgemeinen Grundplane eines Typus, ruht in diesem Falle das Uebermenschliche, das Dämonische, das diese Menschen zu Zaubermenschen macht. Simon Magus und Theophilus, Gregor VII. und Robert der Teufel, Merlin und Tannhäuser, Johannes Trithemius und der Dr. Georg Faustus: mehr oder minder klar in den Zügen ihrer menschlichen Eigenart umrissen, treten sie vor uns hin, und zugleich verknüpft und verschlingt sich in die Fäden dieser Eigenart das wunderbare und wunderliche Gewebe dämonischer Beziehungen. So wob um die geliebte Gestalt eines Herrschers oder eines Heerführers der Aberglaube seine bunten Spinnweben, und Vorstellungen seiner Unsterblichkeit

---

[1]) R. M. Meyer My. S. 127.

[2]) Die „elbe . . . . streben . . . ., ihr geschlecht durch heirat mit menschen zu erfrischen . . ." Grimm My. S. 484.

oder Unverletzlichkeit, hoben sein Ich aus dem Menschlichen ins Uebermenschliche [1]).

Die ganze reiche Fülle einer menschlich reichen Persönlichkeit tritt uns denn auch in Jung Volker entgegen. Hell und licht, wie der junge Tag, keck und frisch, wie erwachendes Vogelgezwitscher, wagemutig und unverletzlich, wie die Jugend selbst, so singt und spielt, so reitet und kämpft er unter den Seinen, deren Seele er ist, und die er belebt wie aus dem unversieglichen Quell ewigen Lebens selbst. „Jung Volker, dem Räuber, sieht er (der Dichter) zu, wie man einer lustig lodernden Flamme zusieht.“ [2]) Diese Worte von Fresenius zeigen genau den Punkt, wo das Uebermenschliche in die Gestalt eingreift, sie erschließen das Verständnis für die Eigenart dieses Uebermenschlichen und seines Verhältnisses zum Reinmenschlichen. Die jugendhelle und klingendjubelnde Lebenskraft, die den Grundton bildet im Wesen unseres Helden, die weckend und schaffend von ihm ausgeht auf Dinge und Menschen um ihn: sie ist wie schöpferisches Feuer, sie ist wie Naturgewalt, in der Elementargeister wirken und weben. So bleiben Zauberkräfte, wie sie ihm seine übermenschliche Geburt oder geneigte Geister schenken konnten, nicht einfach verliehene Gabe, deren er sich zuversichtlich und mit glücklichem Erfolge bedient: sondern durch sein eigenes Wesen scheint der geheimnisvolle Strom des lebendigen Lebens zu gehen, und in diesem Strome ist die Heimat aller Kräfte und auch allen Zaubers. Jung Volker gehört zu den Menschen, die allen Ursprünglichkeiten und damit dem unverhüllten Angesichte des Lebens näher stehen als der Durchschnitt, in denen das Unmittelbare, Naturhafte hell und klingend ist. Das „Dämonische“ seines Wesens ist dieses Naturhafte; aus ihm wächst als seine Ueberhöhung, wie sie die affektive Phantasie erfaßt, das heraus, was als magische Wirkung und Tätigkeit erscheint. Dem Betrachter aber ist das ursprünglich einheitlich Geschlossene seiner Gestalt in Menschliches und Dämonisches zerspalten. Das Dämonische wirkt nicht mehr als das ureigen Menschliche, Uralte, sondern vielmehr als ein anderes, zum Menschlichen fremd Hinzugekommenes. Im Grunde aber, so sahen wir, wachsen in Jung Volker Menschliches und Uebermenschliches in einem Stamm, aus einer Wurzel. Nicht baut sich auf dem Schema eines bestimmten, menschlichen Typus das Dämonische als Oberbau auf, sondern es verschmilzt mit einer menschlichen Individualität voll Tiefe und Feinheit, es macht selbst ebendiese Individualität aus.

So tritt bei diesem Mörikeschen Zaubermenschen das Reinmenschliche als Quell- und als Zielpunkt in den Vordergrund, und das führt dann von selbst dazu, diesem Reinmenschlichen jene individuelle Bereicherung zuteil werden zu lassen, die ihren Träger mit dem Stempel einer über-

---

[1]) Man denke namentlich an die Sagen von Kaiser Karl, von Barbarossa und Friedrich II. — Grimm Sagen: Nr. 22: Kaiser Karl zu Nürnberg. — 23: Friedrich Rotbart auf dem Kyffhäuser. — 26: Kaiser Karl des Großen Auszug. — 28: Kaiser Karl im Unterberg. — 295: Kaiser Friedrich zu Kaiserslautern. — 296: Der Hirt auf dem Kyffhäuser. — 297: Die drei Telle. — 488: Der verlorene Kaiser Friedrich.

[2]) Fresenius S. 177.

wältigenden Einzelpersönlichkeit versieht, wie sie uns im Namensverwandten unseres Helden, wie sie uns im gewaltigen Kämpen und Spielmann des Nibelungenliedes entgegentritt, um dessen Haupt ebenfalls die bunten Lichter uralter Mythen spielen. Nur ist jener alte Gefährte Hagens um Jahrtausende riesenhafter und steinerner in seinen Maßen; und gleicht er dem gewaltigen Fluß gletscherenttauter Ströme aus isländischer Vereisung, so ist Mörikes Jung Volker das helle Rauschen eines starken und hellen Waldbaches, den der siegende Frühling von den Fesseln des Winters befreite. Mythologisches und Novellistisches, Dämonisches und Reinmenschliches sind in ihm eine untrennbare Einheit eingegangen. Einerseits sahen wir das „Dämonische“ aus dem Urmenschlichen als Ueberhöhung seiner selbst hinauswachsen. Andererseits aber gießt seine übermenschliche Erzeugung ihr Licht auch auf seine Taten und Erlebnisse aus, die dadurch nun von Zauber und Wunder im Sinne magischer, übermenschlicher Kraftäußerungen umgeben erscheinen, gleich der Flucht Wielands des Schmieds, in der doch auch unverkennbar die Erinnerung an die elbische Natur des Verfolgten an- und nachklingt, obwohl diese Flucht an sich garnicht in Zauber- und Dämonentum hineinreicht.

Hängt das Zurücktreten des allzu kraß Spuk- und Zauberhaften im Wesen Jung Volkers aufs engste mit seiner Stellung als „Sagen“-Held zusammen[1]), so ist nichtsdestoweniger der oben gekennzeichnete Ursprung der zwei Wesenheiten und ihr geschildertes Verhältnis zueinander doch ganz das Erzeugnis psychologisch feinster dichterischer Schau und Schöpfung.

Als Jung Volkers gerades Gegenteil erscheint Mörikes Feuerreiter. Ueberwog im Eindrucke des Räuberspielmanns das zur Farbigkeit einer reichen Einzeleigenart ausgestaltete Reinmenschliche, so meinen wir im Feuerreiter zunächst einen reinen Dämon zu erfassen.

In die rote Glut des verderblichen Elementes gehüllt, die wie aus ihm selbst hervorzubrechen scheint, so taucht er in gespenstischer Wildheit, uns den Atem versetzend, vor uns empor, so taucht er, wie vom Dunkel eingeschluckt, in die Nacht zurück, aus der ihn die Phantasie erzeugt zu haben scheint. Ist es nicht der Geist des fressenden, fackelig glutenden Feuers selbst, der hier, Person geworden, sein vernichtendes Wesen treibt? Fast kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, als habe Mörikes mythenschaffende Phantasie tatsächlich zunächst den Elementargeist verderblichen Brandes erschaut und gebaut. Liest man, ohne aus der Erinnerung an den uns geläufigen endgültigen Wortlaut hineinzudeuten, die ersten Fassungen des Gedichtes, denen die dritte Strophe noch vollkommen fehlt, so scheinen sie mit einer solchen Auffassung wohl verträglich. Nur widerspricht vielleicht die Schlußstrophe, die von Anfang an da ist, und die in diesen früheren Fassungen das Motiv der Erlösung einer Seele noch stärker zum Ausdruck bringt, mit ihrem

„Seele, du, (bezw. „Armer du“)
Bist zur Ruh!
Droben rauscht die Mühle“,

---

[1]) Vps. V S. 379. 410.

als der endgültige Text es tut. Wassergeister erscheinen in der Mythologie zwar manchmal hungernd und dürstend nach der Seligkeit und trauernd um ihren Verlust [1]), aber bei anderen Naturdämonen ist das, so weit ich sehe, niemals der Fall. Es wäre also die Ausdehnung dieser Vorstellung auf andere als die genannten Geister eine dichterische Eigenmächtigkeit, aber es wäre eine Eigenmächtigkeit immerhin nicht wider den Geist der Mythologie. Was nun Mörikes Freund Lohbauer über die Veranlassung zur Konzeption der Gestalt zu berichten weiß [2]), das ist m. E. sehr wohl geeignet, unsere Meinung zu stärken. Wenn W. Hertz in seinem Aufsatze über „Mörikes Feuerreiter" schreibt: „bei einer .... Umarbeitung fügte der Dichter zur Verdeutlichung die dritte Strophe hinzu .... Es handelt sich also für den Feuerreiter darum, das Feuer ... auszulöschen ...." (S. 214), so könnte man vielleicht zwischen den Zeilen ein unbewußtes Gefühl des Verfassers dafür herauslesen, daß die genannte Vorstellung bei der schöpferischen Erfassung unserer Gestalt nicht von vorneherein vorhanden war. Und unter dem gleichen Eindruck, der sich uns aufzwang, redet anscheinend Fr. Th. Vischer, wenn er von dem „vortrefflichen" Gedicht spricht, „wo der angstvoll wilde Geist der Feuersbrunst in einem wahnsinnigen Feuerreiter personifiziert ist, den man in einer alten Stadt regelmäßig vor Anfang einer Feuersbrunst .... sieht" [3]). Zwar ist nicht zu leugnen, daß die Gestaltung des verderblichen Feuerdämons, wenn sie tatsächlich vorgelegen hat, Mörike selbst kaum allseitig losgelöst, klar und unzweideutig und mit der Kraft herrschender Selbständigkeit im Bewußtsein stand. Vielmehr drängte sich sofort nach dem blitzartigen Empfangen dieser Gestalt in der Seele des Dichters eine andere hinein, die erste zum Teil verdrängend oder wenigstens überschattend: aus heimischen und anderen Volkssagen gewann Mörike die mythische Vorstellung des Mannes, der das Feuer durch Umreiten und durch Besprechen bannt und vernichtet, sich selbst aber dadurch tollkühn der Todesgefahr aussetzt, da nun das Feuer, ihm zum Feinde geworden, ihn zu fressen sucht [4]). Dieses letzte Motiv und diese letzte Gestalt wurden dann der zu formende Stoff für Mörike, und im Unbewußten seines Schaffens wandelte sich der wilde Elementargeist glutender Feuersbrunst in einen Menschen, der, mit dämonischen Fähigkeiten begabt, „für das Feuer konnte" [5]).

In der zweiten Nolten-Fassung umreißt die Prosaeinleitung unserer „Romanze" diesen „Menschen" in seinem äußeren, realen Sein sehr genau und scharf, indem sie ihn zu einem Hauptmann aus dem dreißigjährigen Kriege macht [6]), der also in dieser seiner äußeren Erscheinung und Lebensart an sich garnichts Besonderes oder Wunderliches hat. Der Ur-Nolten und die im Anschlusse an ihn der Romanze in der ersten

---

[1]) Grimm My. S. 461 und 462 Anm. 1.
[2]) Lang S. 157.
[3]) Krit. Gänge S. 267.
[4]) Hertz S. 216 f. Maync (Mörike I S. 419).
[5]) Hertz S. 217.
[6]) Nolten [2] I S. 57 f.

Auflage der Gedichte vorangeschickten Zeilen dagegen reden nur von einem fremden jungen Mann, der in einem spitzgiebeligen Hause der Stadt wohnte, und „von dessen Lebensweise Niemand näher wußte“ [1]).

In diesem „jungen Mann“, den niemand kennt, und zu dessen „totbleichem Gesichte“ die „scharlachrote, netzartige Mütze“ „gar wundersam . . . stand“, mit der man ihn „unruhig am kleinen Fenster auf und ab schreiten“ sah, „zum sichersten Vorzeichen, daß das Unglück nahe bevorsteht“ [2]) —: in diesem unheimlich Unbekannten schimmert die angenommene erste Schöpfungsstufe noch viel stärker durch als in jener Gestalt des Nolten [2]. Bei dem „Hauptmann aus dem dreißigjährigen Kriege“ mäßigen sein reales Dasein und seine in hellerem Licht liegenden Lebensverhältnisse den Eindruck des unmittelbar Dämonischen, während der „bleiche Fremde“ dagegen in seiner Person und seinem menschlichen Dasein noch wie eine Verstärkung jener dämonischen Wesenheit erscheint. Wir sehen eigentlich nur noch den Feuergeist; der bleiche, fremde junge Mann, der das Feuer „meilenweit von fern gerochen“, der mit geheimnisvollen Mitteln das Feuer bannt, er ist bald aus unserem Bewußtsein geschwunden. Wir sehen diesen „Feuerreiter“ in gespenstischer Wildheit und Größe, in glutendem Fackellicht, in leckender Lohe. Wie wunderlich, daß er retten, daß er „besprechen“, daß er das Feuer bannen will! Ist er nicht selbst der Geist, der Herr und Gebieter, dieses Feuers? Warum aber verzehrt es ihn dann? Könnte er nicht ruhig und unverletzt durch die Flamme hindurchschreiten, wie jener Zigeunerkönig, der, mit sechs Getreuen unschuldig zum Tode verdammt, das verderbliche Element die ungerechte Stadt fressen läßt, aber dann, auf kniefälliges Bitten der verzweifelten Reumütigen hin, sie vor dem völligen Untergange bewahrt?! [3])

Man sieht: die Gestalt des Feuerreiters bleibt dunkel und voll Rätsel, wie die ihn umwachsende Mythe selbst. Wir glauben den Grund dafür in den zwei aufgezeigten Schichtungen gefunden zu haben, in dem unbewußten Zusammenschweißen des Feuerdämons mit der Gestalt des „Feuerreiters“, wie er in Volksmythen erscheint.

Trotz dieser Schichtung und Lagerung im inneren Bau des Feuerreiters, trotz der Unklarheiten, Rätsel und Widersprüche innerhalb seiner Mythe [4]) ist dennoch der Eindruck seiner Person der einer gewaltigen einheitlichen Wesenheit.

Wuchs bei Jung Volker das Dämonische letzten Endes aus dem Reinmenschlichen herauf, so hat im Feuerreiter, dem unheimlichen Bezwinger befreiten Elementes, das Reinmenschliche fast ganz dem Dämonischen Platz gemacht. Man mag Verstrickungen und Verschuldungen,

---

[1]) Mörike I S. 461.

[2]) Mörike II S. 40 Z. 17—21.

[3]) Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von Ludw. Achim von Arnim und Clemens Brentano. I. Bd. neu herausgegeben und vermehrt nach Achim's von Arnim hinterlassenen Vorarbeiten. Charlottenburg . . . . 1845. In: Ludw. Achim's von Arnim sämmtliche Werke 13. Bd. „Das Feuerbesprechen“ S. 22 f.

[4]) Vergl. Brandes S. 23.

Leiden und Erlösungen einer menschlichen Seele ahnen.[1]) Aber das alles bleibt doch undurchsichtig, und es verblaßt gegen das Flammende und Glutende übermenschlicher Fähigkeiten und übermenschlicher Beziehungen. Dem anschauenden Gefühle scheint es nicht möglich, die Gestalt dieses Feuerreiters auf irgendeine bestimmte menschliche Seele zurückzuführen oder zu beziehen, und der Hauptmann aus dem dreißigjährigen Kriege und der rotmützige Fremde: sie beide haben bald kaum noch etwas mit dem gespenstigen Reiter gemein.

Trotz alledem bleibt aber der Grundriß, auf dem die Gestalt des Feuerreiters emporsteigt, die Klasse, die er als mythisches Wesen vertritt, dem sinngemäßen Inhalt der Ballade in ihrer endgültigen Form nach denn doch der Zaubermensch. Ganz anders zwar und viel stärker als Jung Volker verkörpert er den Inhalt dieses Begriffes. In ihm scheint der Mensch ganz zum Dämon geworden, in ihm scheint das Menschliche ganz vom wild Dämonischen verschlungen, das anstelle individueller nur artbildend allgemeine Wesenszüge zeigt.

In seinem schon angeführten Aufsatze, in dem er sich sehr gründlich mit dem Rätsel unserer Gestalt auseinanderzusetzen versucht, rechnet W. Hertz sie unter „jene .... dämonischen Sonderlinge ..., wie sie der Romantiker des Gruselns, E. Th. A. Hoffmann, eben in Mörikes Jugendzeit ins Dasein gerufen hatte ....“[2]). Diese Parallele leuchtet dem Gefühle ohne weiteres ein, und es ist äußerst anziehend, ihr zergliedernd und prüfend nachzugehen. Fassen wir zu diesem Zwecke etwa den Archivarius Lindhorst aus dem „Goldenen Topf“, den Goldschmied Leopold aus der „Brautwahl“, den Grafen S—i des „Unheimlichen Gast“ oder den Alban des „Magnetiseur“ ins Auge und stellen sie neben Mörikes hier behandelten Zaubermenschen, so ist nicht zu leugnen, daß ihnen allen die gleiche starke Unmittelbarkeit geheimnisvoll grausiger, dämonischer Spukhaftigkeit eignet; aus ihnen allen — bei Mörike nur in seiner Verzerrtheit gemäßigter — scheint uns die gleiche gespenstische Fratze entgegenzublicken, wie sie den vor namenlosem Entsetzen fast zu Tode erstarrenden Geheimen Kanzlei-Sekretarius Tusmann angrinste, als sich das Gesicht des unheimlichen Goldschmiedes Leopold vor seinen Augen plötzlich in die Bildung eines Fuchses verwandelte.

Und doch ist die Gestalt Mörikes nicht nur dem Grade ihrer Wirkung, sondern schon ihrem Keim- nnd ebenso ihrem Endpunkte nach eine von den genannten Hoffmannschen vollständig verschiedene Bildung. Fragt man, was in jenen Hoffmannschen unheimlichen Menschen, was in seinen „relativen Dämonen“, vom Archivar Lindhorst an bis zum „Magnetiseur“, im Grunde gestaltet hat, und was in ihnen gestaltet wurde, so lautet die Antwort darauf ganz anders, als sie für eine gleiche Frage betreffend Mörikes Feuerreiter lauten würde. Mörikes mythenschöpferische Phantasie, deren „Träume .... zurückgehen zu den alten Völkerträumen, den uralten Phantasien, womit ahnende Völker sich das Räthsel der Welt zu deuten gesucht“[3]),

---

[1]) Brandes S. 23.
[2]) A. a. O. S. 216.
[3]) Vischer Altes und Neues S. 186.

sie erlebte den Dämon im Element, sie sah in schöpferischem Schauen die Natur und ihre Erscheinungen von Spukwesen erfüllt, von Geistern bewirkt. Und diese Spukdämonen, diese Elementargeister, sie nahmen lieblich vertraute Menschenbildung an, und nur ab und zu stieg ein helles Leuchten des Dämonischen wie in leiser Erinnerung empor; oder aber diese Naturwesen blieben, was sie ursprünglich waren, und nur die äußere Bildung versuchte auf Augenblicke zu verdecken, daß ein unverlöschbar mythisch-dämonischer Brand in ihnen lohe. So ist der Feuerreiter: er erwächst aus dem vollen Leben der Natur, wie es so nur in primitiv mythisierender Phantasie mit ihrer „vegetativen" Reizbarkeit und mit ihren ungehemmten Affekten möglich ist.

Was ist Konzeptionspunkt und Werdeziel der Hoffmannschen Gestalten? Wiesen wir in früherem Zusammenhange darauf hin, daß die Elementargeister der Romantiker, insbesondere auch Hoffmanns, eine ideelle Bedeutung über ihr eigentliches Sein und Wesen hinaus darstellen sollen[1]), so muß auch hier wieder an die romantische Auffassung von Geist und Natur erinnert werden. Der menschliche Geist, der Hauptgegenstand des romantischen philosophischen Grübelns und des romantischen künstlerischen Schaffens war, er bildet mit seinen Kräften und Eigenschaften, mit seiner physiologisch durchsichtigen Prüf- und Meßbarkeit, mit seinen unheimlich-unfaßlich-unerklärlichen Rätseln auch das schöpferische Erlebnis für die Zaubermenschen Hoffmanns. Nicht in mythischer Unmittelbarkeit empfangene Eindrücke von Naturdingen oder Naturvorgängen spiegeln sie wider, sondern in ihnen atmet vielmehr jenes fast ins Krankhafte gesteigerte, grübelnde, die Mittel und Ergebnisse naturwissenschaftlicher Forschung benutzende Sichversenken in dunkelste Geheimnisse des Seelenlebens, wie es in des Dichters „Elixieren des Teufels" in größter Stärke und Klarheit sich auswirkt. Für Hoffmann wird nicht, wie für Mörike, die Natur zum Reich lieblicher und grausiger Unheimlichkeiten: sondern in ihm verwandeln sich die Erscheinungen des vernünftigen Geistes, die den Menschen erfüllen und ihm in seinen Mitmenschen verkörpert entgegentreten, in eine Welt, die halb nur sichtbar in der realen, sichtbaren erscheint, und die daher eine Welt ist furchtbarer, übermenschlicher Geister. Und ebenso unmittelbar wie der Mensch und Künstler Mörike die manchmal fremde und schließlich doch immer vertraute Welt der Geister in der Natur als Wirklichkeit erlebte, ebenso unmittelbar erlebte der Mensch und Künstler E. Th. A. Hoffmann jene Welt der immer furchtbaren, weil immer fremden Geister im Geist und in seinen Erscheinungen als unheimliche, lebenvernichtende Wirklichkeit. Daher fühlen wir diese Wesen alle wie einen bösen Alb, darum graust uns selbst vor dem Archivar Lindhorst, der eigentlich garnichts Verderbliches und Vernichtendes will und wirkt, daher sind es Vampyre, die mit höllischen Künsten, mit satanischen Mächten geistiger Beeinflussung die Seele des Menschen umgarnen und zerstören. Hoffmann überträgt das aus seiner grübelnden Beschäftigung mit dunklen Seiten der Seelenregungen ihm erwachsene Grauen auf

[1]) S. S. 46 f. 54.

die Menschen seiner Umgebung als wirklich, und so fühlt er immer das Reich des Geistes als jenes Reich der Geister in schauerlicher Nähe ihn anrührend und ihm auf dem Rücken, wie der Mönch Medardus den wahnsinnigen Doppelgänger.

Es erübrigt sich, hier noch einmal ausführlich auf den Unterschied einzugehen zwischen dem naiven Mythisieren Mörikes und dem philosophischen Symbolisieren des Romantikers. Nur ist vielleicht mit Nachdruck auf die Gleichheit hinzuweisen, die inbetreff der unmittelbar spukhaften Wirkung zwischen den Hoffmannschen und dem in Frage stehenden Mörikeschen Zaubermenschen herrscht, eine Wirkung, die Mörikes Gestalt durch ihren Ausgangs- und Endpunkt eignet, und welche die Hoffmannschen trotz ihres Ausgangs- und Endpunktes gewinnen.

Jung Volker und der Feuerreiter als entgegengesetzte Grenzpunkte einer Reihe Mörikescher Zaubermenschen.

Mörikes zwei besprochene Gestalten, Jung Volker und der Feuerreiter, stellen zwei scharfe Gegensätze, zwei charakteristisch verschiedene Ausfüllungen des Begriffes „Zaubermensch" in seiner allgemeinsten Bedeutung dar. Zwischen ihnen steht eine Reihe ebenfalls dieser Klasse zuzurechnender mythischer Wesen. Betrachtet man hintereinander den inneren Bau jedes einzelnen von ihnen, so kommt man von dem fast Reindämonischen des Feuerreiters nahezu stufenweise zu Gestalten, in denen, wie im wunderbaren Räuberspielmann, das Reinmenschliche überwiegt.

Sieben Gestalten sind es, um die es sich dabei handelt: die „schlimme Greth", die Heldin des Gedichtes „Die Tochter der Heide", die Frau Lichtlein des Märchens „Der Schatz", Bonifatius aus der Erzengel-Legende I, Kollmer-Anselmo und Ulmon des Orplidspiels und schließlich die Elisabeth-Elsbeth des „Maler Nolten". Sie alle sind nach der allgemeinen Begriffsbestimmung als „Zaubermenschen" zu bezeichnen, wenn sie auch ebensowenig wie etwa Jung Volker alle in eine der von R. M. Meyer aufgeführten Sonderklassen eingeordnet werden können.

Die einzelnen Bildungen dieser Reihe.

Wenden wir uns der ersten Gestalt zu, so werden wir in ihr eine ähnlich rätselhafte und bunt verwachsene Schöpfung antreffen wie im Feuerreiter. Zwar bezeichnet K. Fischer die „Schlimme Greth", die mit dem Königssohn, der sie liebt, ein grausiges Spiel treibt, einfach als eine „Personification des Windes"[1]). Aber schon Ernst Brandes hebt hervor, daß „sich ihr Wesen sehr von dem der anderen Geister des Windes (z. B. in „Jung Volkers Lied" und im „Lied vom Winde") unterscheidet"[2]). Tatsächlich läßt sich denn auch der Sinn ihrer Person nicht einfach auf diese Formel bringen; die Verhältnisse liegen verwickelter, und eine genauere Prüfung wird die Linien eines vielseitigen, nicht ganz zu ausgeglichener Einheitlichkeit gelangten Gebildes vor unsere Augen stellen, das wir genötigt sein werden, entgegen den Worten Fischers, in unseren jetzigen Zusammenhang einzureihen.

---

[1]) Biogr. S. 107.
[2]) A. a. O. S. 23.

Es ist wichtig, auf die ursprüngliche Fassung der Ballade zurückzugreifen, wie sie noch der erste Druck der Gedichte enthält, um sie der endgültigen vergleichend gegenüberzustellen. Dort treffen wir außer unwesentlicheren Abweichungen folgende Verse als Sondergut an: anschließend an V. 8 lauten die Worte des Königssohns:

„Mein Vater war ein König,
Ich bin sein einziger Sohn.
Dreimal verwünschet sey der Tag
An dem ich stieg zu Thron!

Es riß die rothe Fahn' vom Turm
Die Windsbraut und ihr Troß,
Es tat sich auf der Erden Grund,
Es fiel mein Königsschloß" [1]),

und auf Vers 67 („Du bist die Windesbraut —") folgt:

„Du rissest die Fahn' von meinem Turm!
Mein Schloß verheertest du!" —
„O nein! die Fahne nahm ich, zwar,
Dein Schloß ließ ich in Ruh",

Tief unter deinem Felsen hält
Mein Bruder Grabesrast,
Er bäumte sich im Schlafe nur,
Da stürzte dein Palast.

Und bin ich auch des Windes Braut,
Der Schaden ist nicht groß;
(Komm, küsse mich! ich halte dich
Und lasse dich nimmer los!) [2])

Wir sehen: in der ersten Konzeption der Gestalt, wie sie diese Fassung widerspiegelt, haben wir klar bestimmt einen Dämon des Windes vor uns. Wie im norwegischen, seltener auch im deutschen Märchen, so wird dieser Dämon hier mit und in seinem Tun schildernd gekennzeichnet [3]), und wir gewinnen die volle Vorstellung des im brausenden, umstürzenden Elemente daherfahrenden Geistes. Uralte Bilder tauchen vor uns auf von jenen Frauen des Heidentums und des deutschen Mittelalters, die, in gespenstischem Zuge oder auch einzeln durch die Lüfte sausend, Erreger von Sturm und Wirbelwind heißen [4]). Und unter diesen „verteufelten Göttinnen", unter diesen „Wetterhexen" [5]) mag es vielleicht gerade Herodias sein, an die Mörikes „schlimme Greth" einen ganz fernen, dem Dichter selbst sicher vollkommen unbewußten Anklang zeigt. Nach Jakob Grimm stand für die

---

1) Mörike I S. 458 (Lesarten).
2) Ebd. S. 459 (Lesarten).
3) Vergl. etwa bei Asbjörnsen und Moe I Nr. 7. 9. 27. II Nr. 11. 15. Grimm Märchen II Nr. 2.
4) Grimm My. S. 415. 599. 837. 870 Anm. 3. 884. 885. 899. 1008.
5) Ebd. S. 1026.

Volksphantasie (am längsten noch in Niedersachsen [„gegend um Celle"]) die Herodestochter, die ja, wie Passions- und Osterspiele zeigen, für das Mittelalter überhaupt große Anziehungskraft besaß, in ursächlichem Zusammenhang mit dem Wirbelwind, der über die offenen Felder dahinbraust. Herodias, von brennender Liebe zu Johannes dem Täufer verzehrt, versucht, sein totes Haupt „mit thränen und küssen" zu „bedecken", da „weicht es zurück und hebt heftig zu blasen an; die unselige wird in den leeren raum getrieben und schwebt ohn unterlaß"[1]). So saust sie „nach ihrem tod als windsbraut durch die lüfte"[2]). Unerwiderte Liebe spielt also mit in diesen Mythus herein. Und wenn auch in ganz anderer Form und Auswirkung, so ist dasselbe doch auch hier bei Mörike der Fall:

„Du lügst, in deinen Hals hinein,
Du willt' kein Hex zur Frau.
Du willt' dich von mir scheiden

Das mag ja wohl geschehen:
Sollt aber von der schlimmen Greth
Noch erst ein Probstück sehen."

Und dann schreckt sie den wankelmütig Treulosen mit gespenstischer Luftbewegung, beschwört in wunderlicher Art am Berge herziehende Nebelgeister[3]), die ihn im Wirbel ans ferne Seegestade tragen, wo der Besinnungslose wieder zu sich kommt. Ganz abweichend rächt Herodias nicht verratene oder verschmähte Liebe durch den Sturm, der ihre Natur ist, sondern sie wird erst durch einen mit dem unerwidert Geliebten verknüpften Zauber zu dem unseligen Geist, der mit dieser Naturerscheinung in Zusammenhang gebracht erscheint. Doch ist das Vorhandensein eines Liebesmotivs hier bei Mörike wie bei jener einzelnen Gestalt mittelalterlichen Phantasierens erwähnenswert und für den Charakter der schlimmen Greth wichtig genug.

Allmählich nämlich verschwindet in ihrer Erscheinung die Eigenart des Elementargeistes, und sie wird mehr und mehr zu einem Wesen, das in engste Nähe zum Menschen tritt. Während sie zuerst auf den Entsetzensschrei des sie erkennenden Geliebten „Du bist die Windesbraut" im Taumel dämonischer Daseins- und Schadenfreude mit einem übermütig grausamen

„Und bin ich auch des Windes Braut,
Der Schaden ist nicht groß . . . ."

antwortet, so heißt es später (Gedichte [2–4]):

„Nicht seine Braut, doch ihm vertraut".

---

[1]) Grimm My. S. 262.
[2]) Ebd. S. 1009.
[3]) „Im Berge ruhend" wird „das wilde Heer, der Sturm . . . gedacht. Von dort bricht dann der Geisterzug hervor". Golther S. 90.

„Das Motiv aus der Vergangenheit (Vers 3—7 inkl. und die spätere Beziehung darauf: ‚Du rissest die Fahn' etc.')"[1]) fehlt ganz; und hatten wir es bisher unzweifelhaft mit einem Dämon des Windes zu tun, so ist jetzt tatsächlich fast keine Spur davon in den Worten des Gedichtes oder in dem Wesen der schlimmen Greth mehr zu finden. Der Sinn ihrer Person scheint ein ganz anderer, ihre mythische Gestalt reiht sich in ganz andere Zusammenhänge als Vertreter einer ganz anderen Klasse ein. Mindestens liegt innerhalb des Ganzen ihrer Erscheinung kein Ton mehr auf den Worten ihres leise geänderten Selbstzeugnisses. Vielmehr ist sie nun ebenso bestimmt, wie sie zuerst Dämon des Windes war, zum Zaubermenschen geworden. Und zwar könnte man sie mythenpsychologisch ebenso, wie es im Gedichte der Aberglaube „der Leute" tut, als „Hexe" bezeichnen in jenem primären Sinne, der von dem Motiv des buhlerischen Teufelsbündnisses wie überhaupt von jeglicher Beziehung zum Satan noch gänzlich absieht[2]). Solche „Hexen" sind eigentlich die rechten und echten Zaubermenschen. Bald mehr von der Art jener ehemaligen Göttinnen und weisen Frauen, deren ursprüngliches Wesen die Züge erhöhter Menschlichkeit trug[3]), bald ganz und gar im Charakter unholden Berg-, Einöds- und Winddämonen gleichend, vermögen sie Schicksal zu künden, Schicksal zu knüpfen, mit Blicken zu bannen, mit Blicken zu zaubern; wie elbische Geister fliegen sie durch die Luft und tun den Menschen Liebes und Leides.

Die schlimme Greth, in der die anfängliche Bedeutung ihrer Person immer noch leise durchscheint, sie ist eine junge „schöne . . . Hexe"[4]) der zweiten Gattung. „Wie Wetterstrahl" blitzt es aus ihren schwarzen, „entsehenden"[5]) Augen, wie Sturmesbrausen zuckt es heraus aus ihrem Inneren; und hörten wir sie nicht nach der Zauberer Art „ein Wörtlein murmeln"[6]), durch das sie die wunderlich beschworenen Nebel- und Wolkengeister den treulosen Knaben forttragen läßt, zum Fenster hinaus über Wälder und Felder, in unabsehbare Ferne: wir glaubten den Dämon selbst vor uns zu sehen, der „durch" seine „bloße macht"[7]) das zu leisten imstande wäre, was hier Zauberspruch und Zaubermusik bewirken.

So durchdringen sich in der schlimmen Greth Zaubermensch und Dämon derart, daß langsam anstelle des reinen Dämons einer Naturerscheinung eine menschliche, mit Wundern ausgerüstete Persönlichkeit tritt, daß aber der Dämon weiterlebt und den Zaubermenschen umgibt mit der ganzen Fülle unheimlicher, gespenstischer, Furcht und Grauen erweckender Wirkensmöglichkeit, mit der ganzen Gewalt menschenbesiegender und menschenvernichtender Kraft.

---

[1]) Br. II Nr. 15 S. 26.
[2]) Grimm My. S. 1007—1014.
[3]) Vergl. etwa die Hexen in Shakespeares Macbeth (Grimm My. S. 989).
[4]) Grimm My. S. 1026.
[5]) Ebd. S. 1053.
[6]) Ebd. S. 1179.
[7]) Ebd.

Darin ist die schlimme Greth ein weibliches Gegenstück zum Feuerreiter; doch erscheint sie in ihrem Tun sogar noch wilder als er; seine Glut verzehrt schließlich nur ihn selbst, und um seinen Untergang klingt leise etwas wie zuckendes Bangen um den Untergang erlösungsteilhaftiger Menschenseelen; die jungfräuliche Geliebte des vertriebenen Königssohnes aber vernichtet in rasender Mordgier und elementarer Wut nach frevelhaft höhnischen Quälereien und verzehrenden Folterungen ihn, den Gehaßten, während sie selbst bleibt, was sie war. Unwillkürlich wandelt uns eine grausige Furcht an: wehe dem Nächsten, der im Netze ihrer verderbenbringenden Schönheit gefangen, das Schicksal des Königssohnes an sich erleben wird! Es ist, als habe ihr grausiges Totenlied, unter dessen Geheul sie den Erwürgten ins Meer warf, uns Schuppen von den Augen genommen. Alles Entsetzliche und Furchtbare, was die Völkerphantasie von Vampyren oder Empusen, von Lamien oder von der serbischen Vjeschtitza[1]) zu erzählen weiß, scheint in keimhaften Ansätzen in dieser Würgerin vorhanden[2]). Sie ist zwar kein blutsaugendes Gespenst, kein herzverschlingender Wiedergänger, aber der Erstickungstod des Königssohns läßt uns in stockender Atemnot und würgender Beklemmung einen Albtraum erleben, wie er in höchster Steigerung zur phantasiemäßigen Erzeugung solcher mythischer Wesen in der Kindheit der Völker führen mußte. Damit stehen wir also schon wieder im Reiche reiner Dämonen, und so beobachten wir ein immerwährendes Hin und Her in unserer Gestalt, und noch weniger als beim benachbarten Feuerreiter will es gelingen, sie als klaren Vertreter einer mythischen Klasse festzuhalten. Für einen Zaubermenschen erscheint sie zu sehr aufgelöst im Elementaren und zugehörig zu einem fremden, übermenschlichen Reich, erscheint sie zu frei von menschlichem Sterben- und Vergehenkönnen; für einen reinen Dämon bedient sie sich zu stark zauberischer Mittel und zauberischer Kraftträger; ihr Verhältnis zum Winde endlich ist ein ziemlich unbestimmtes, indem dieser bald auf sie selbst einwirkt (Vers 69—76), bald wieder ihr zu gehorchen scheint. Daher ist sie Dämon des Windes im strengen Sinne noch viel weniger als jene Holda und Berhta, jene Abundia und Herodias mittelalterlicher Sage[3]).

Die Frage, auf welche Seite von der fließenden Grenze, die Zaubermensch und Dämon scheidet, Mörikes schlimme Greth gehört, ist nicht, wie beim Feuerreiter, aus dem Sinn des Balladeninhalts zu beantworten. Da ja nun aber der Unterschied zwischen beiden nur ein gradmäßiger, d. h. ein rein äußerer, nicht wesensmäßiger ist, so tun wir in diesem Zweifelsfalle gut, uns nach rein äußeren Merkmalen für die Einstellung umzusehen. Und da fallen uns die schon erwähnten Kennzeichen und der typische „verwandelnde Stab"[4]) des Zauberers und der Hexe als bedeutsam

---

[1]) Grimm My. S. 1031.

[2]) Ernst Brandes S. 23.

[3]) Grimm My. S. 1008.

[4]) Daß es in diesem Falle Kochlöffel sind, die ihn darstellen, hat vielleicht eine Parallele in einem schwedischen Märchen; siehe Nordische Märchen herausgeg. von Cl. Stroebe Nr. 32 „Zottelhaube" S. 189 f.

in die Augen, sodaß wir die schlimme Greth schließlich doch der mythischen Gestaltenklasse der Zaubermenschen zurechnen.

Die innerlich nicht ganz entschiedene, nicht ganz einheitliche Bauart ihrer Person hat uns auch bewogen, nicht sie, sondern den Feuerreiter dem rein menschlich bereicherten und erweiterten Wesen Jung Volkers als Gegenpol entgegenzustellen, da ihm auch von innen her entschiedenerer Zaubermenschencharakter zuteil wurde. Diese innerlich nicht ganz entschiedene, nicht ganz einheitliche Bauart der mythischen Hauptgestalt mag auch Notter in seiner Kennzeichnung des umschließenden Gedichtes als „geradezu phantastisch"[1]), sie mag auch Fr. Th. Vischer im Auge haben, wenn er schreibt: „Diese Ballade ist wirklich gar zu unklar und zu unbestimmt, ein Extrem nebelhafter Romantik"[2]). An den Zügen der Handlungen und Begebenheiten, die den Inhalt des Dämonenmärchens ausmachen, ist Mangel an Bestimmtheit und Anschaulichkeit jedenfalls nicht zu tadeln, und so spricht sich in den angeführten Worten unbewußt die Gefühlswirkung der Mehrdeutigkeit in Sinn und Aufbau der tragenden Gestalt aus. Auch David Friedrich Strauß, der mit merkwürdiger und unbegreiflicher Verständnislosigkeit gerade an einzelnen dichterisch schönen und reichen Märchenbildern und Märchengestalten seines Freundes vorüberging[3]), lehnte unser Gedicht auf das entschiedenste ab[4]). Es ist auch nicht zu leugnen, daß die Mehrdeutigkeit und Undeutlichkeit der mythischen Hauptgestalt den vollen Genuß ein wenig beeinträchtigt. Allerdings ist die Wirkung spukhafter Unmittelbarkeit und gespenstiger Nähe ebensosehr Tatsache, und wir haben hier eine Schöpfung vor uns, die, wenn auch nicht in so großartiger und flammender Farbigkeit wie der Feuerreiter, doch das affektbestimmte Leben mythischen Seelenvermögens widerspiegelt.

Bei der „Tochter der Heide", dieser von ihrem Liebsten treulos Verlassenen, die in erregter Rede an ihr „Schwesterlein" heftige Schmäh- und Drohworte gegen den Falschen, Treuvergessenen schleudert, mag die Bezeichnung als „Zaubermensch" im ersten Augenblicke dem Gefühle vollkommen unbegründet erscheinen, zumal, wenn man die „halbscherzhafte Schlußwendung"[5]) des Ganzen in der letzten Strophe beachtet.

Aber dennoch wird man das Mädchen bei gründlicherem Anschauen unbedenklich so nennen. Und nicht etwa nur deshalb, weil sie tötenden Zaubersang, verderblichen Bannspruch kennt und rächend übt[6]). Nein, durch ihr ganzes Wesen geht eine elementare Wildheit, eine drohende Unheimlichkeit, die sie über menschliches Maß hinausgewachsen erscheinen lassen; wie ein rächend rückkehrender, das verbrecherisch treuverratende

---

[1]) A. a. O. S. 25.

[2]) Krit. Gänge S. 267.

[3]) Vergl. sein Urteil über das Orplidspiel („Ludwig Bauer" S. 503), über das Hutzelmännlein (Briefe Nr. 292), den sichern Mann (Br. S. 53 f.) und insbesondere die Lau (s. S. 49 Anm. 1).

[4]) Mörike I S. 413.

[5]) Briefe I S. 258 f., angeführt Mörike I S. 420.

[6]) Vergl. Strophe 2 und 3.

Hochzeitsfest des „falschen Rob" mit seiner unheimlichen Gegenwart störender Geist[1]), so steht sie in wilder Leidenschaft und in der roten Glut verzehrender Feuersbrunst vor uns. So faßt sie auch Heilmann auf, wenn er schreibt: „Zwar handelt es sich hier um keinen Geist, aber die wilde Rachsucht und heimtückische Mordlust dieser Brandstifterin verleihen ihr etwas Unmenschliches"[2]). Die ganze Persönlichkeit fühlen wir erfüllt von zauberischen Kräften, umhüllt mit dämonischen Eigenschaften. Wie im „Nolten[2]" der Feuerreiter, so erscheint auch sie zwar scharf umrissen in ihrem menschlichen Wesen, das Untreue vergessen und sich über sie in der Treue eines anderen trösten kann: aber noch durch den Scherz der letzten Worte, die das erzählen, klingt „heftige Leidenschaft"[3]), leuchtet die Glut elementar-dämonischer Wildheit. So ist die „Tochter der Heide" ganz und gar ein „relativer Dämon", ein Zaubermensch; und obwohl nur das eine Motiv des Bannens ausdrücklich an sie geheftet wird, so ist doch gerade das Dämonische in ihr stärker als das Reinmenschliche, das nur in allgemeinen Zügen gegeben wird. Sie steht in ihrem inneren Bau innerhalb der von Jung Volker zum Feuerreiter gehenden Stufenfolge dem letzteren nahe, indem auch in ihr nicht das Dämonische aus überhöhtem Menschlichem hervorgeht, sondern das Dämonische alles Reinmenschliche bis auf allgemeinste Grundzüge verschlungen zu haben scheint.

Die Reihe, die mit dem Feuerreiter beginnt, geht von der schlimmen Greth, der Tochter der Heide zunächst weiter zur Frau Lichtlein im Märchen „Der Schatz".

Die rätselhaften Entscheidungs- und Höhepunkte des menschlichen Lebens, und unter ihnen namentlich Geburt und Tod, sind es, welche die primitive mythengebärende Phantasie der Völker, die vor ihnen scheut und erschauert, allererst zum Bilden übermenschlicher, unheimlicher Lebewesen vorwärtstreiben. Und ebendiese Ereignisse, insbesondere der Tod, die immer von neuem mit unvergänglicher Macht erschütternd gerade an das Elementarste im Menschen anrühren: sie entbinden mit den auferweckten starken Affekten zugleich immer wieder jene alten mythischen Vorstellungen, die in dem Aberglauben aller Zeiten und Völker einen deutlichen Grundbestand darstellen.

Traumerlebnisse sind dem Primitiven in seiner mythischen Phantasie genau so gut Wirklichkeit wie Wacherlebnisse; keine Grenze scheidet den Strom seiner Bewußtseinsvorgänge in solche, die im Wirklichen einen Gegenstand haben, und solche, denen nur in sich ein Sein zukommt. In beängstigenden Träumen erscheint der Tote dem Ueberlebenden und alles, was ihn umgeben hat, alles, was mit ihm in Zusammenhang steht; als böser Alb überfällt er ihn, als gespenstiger Wiedergänger sucht er ihn heim mit übermenschlich dämonischen Zauberkräften, die sein

[1]) Auf dieses in ihr verkörperte Motiv vieler Volksmythen, das ja besonders Heine häufig bringt, weist im Zusammenhang Heilmann S. 257 f. hin.

[2]) A. a. O. S. 26.

[3]) Briefe I S. 258 f., angeführt Mörike I S. 420.

Geisterleib aus der Geisterwelt gewonnen hat. Das irre Grausen, das von dem Sterben des Sterbenden ausging, verdichtet sich so zu erstarrenden Träumen von dem Toten, und in diesen Träumen und wiederum aus ihnen heraus wächst der Totengeist empor zu immer schrecklicherer Unheimlichkeit und immer verderbenbringenderer Furchtbarkeit. Und wie dieser Tote ganz zu einem bösen Dämon geworden ist, dem zerstörende Zaubermittel und Zauberkräfte zu Gebote stehen, so geht von ihm und seinen dämonischen Fähigkeiten ein Licht aus auf alles, was mit ihm in Berührung kam und kommt. In Menschen vollends, die den Todkranken zu heilen versucht hatten, Henkern, die den Lebenden zum Tode brachten, oder endlich in Männern und Frauen, die den toten Leib für das Grab bereiteten oder ihn in Sarg und Grab hineinsenkten: in ihnen mußte notwendig etwas von dem unheimlichen, dämonischen Wesen selbst wohnen, in das sich der Tote verwandelt hatte. Aus Wirklichkeit und Traum geboren, stieg die Furchtbarkeit und Verderblichkeit des Wiedergängers auf; aus Wirklichkeit und Traum geboren, steigt auch die Unheimlichkeit und das dämonische Wesen jener Medizinmänner, jener Henker und jener Leichenfrauen auf. Und wie der böse Dämon, hier wie überall, dem guten im Laufe der Entwicklung vorangeht [1]), so ist auch die Unheimlichkeit der Handlungen jener Gruppe von Zaubermenschen immer die Unheimlichkeit eines mindestens zweifelhaften Tuns.

So geht auch von der Gestalt der Frau Lichtlein ein unwiderstehliches leises Grauen auf den Betrachter aus, und selbst ihre guten, wohltuenden Handlungen atmen die Luft des Aberglaubens, stehen in dem Bannkreise verwerflichen Zaubers. Frau Lichtlein, die Totenfrau, gehört mit diesem sie umwehenden mythisch-dämonischen Hauch in unserer Stufenfolge der Zaubermenschen fraglos neben die Tochter der Heide: wie in dieser mythische lebendige Einzelmotive mit der ganzen Unmittelbarkeit und Wirklichkeit primitiv-mythischer Phantasieschau sich zu einem dämonischen Wesen zusammenschließen, so erwächst hier aus Vorstellungen dunklen Aberglaubens und ebendemselben mythischen Phantasieerleben ein Mensch, den im gewöhnlichsten Tun seines Berufes und in seinem ganzen Wesen Magie und Zauberhaftigkeit umwittern.

Aber etwas Wunderliches geschieht in der Schöpfung der Totenfrau, was zunächst vielleicht geeignet scheinen möchte, alles bisher Gesagte in gewissem Sinne aufzuheben. Wie nämlich im ganzen Märchen überhaupt ein ewiges Hin und Her von Illusionsschaffung und Illusionsstörung, ein verwirrendes Flimmern zwischen künstlerisch anschauender Märchenschöpfung und fast rationalistisch spielender Märchenerklärung herrscht, so erscheint eine Stelle der Erzählung fast wie ein kleiner völkerpsychologischer Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Vorstellungen solcher unheimlicher Zauberfrauen. Franz Arbogast erzählt von seinen Scharlachfieberträumen, in denen die Frau Lichtlein eine große Rolle spielt, und es gewinnt den Anschein, als erwüchse ihr erst von hier aus ihr unheimlicher Charakter, als verliehen ihr erst die ein wenig grausigen, zauber-

[1]) Vps. IV S. 553.

haften Handlungen, die sie hier verrichtet, jene dämonischen Kräfte, welche die wirkliche Frau Lichtlein des wachen Tages in sich trägt und aus sich heraus wirken läßt. Aber diese Beschreibung zeigt schon, wie wenig die unmittelbare Wirkung der Totenfrau als Zaubermensch darunter gelitten hat. In mythenpsychologischer Hinsicht bleibt sie nach Keim- und Zielpunkt genau das, was sie war.

Das starke Ueberwiegen des Dämonischen im Feuerreiter und in den drei besprochenen, ihm in dieser Hinsicht nahestehenden Zaubermenschen Mörikes geht Hand in Hand mit unmittelbar spukhafter Wirkung. Dem tritt der Räuberspielmann Jung Volker in dem Reinmenschlichen individueller Persönlichkeit scharf gegenüber. Es liegt nahe, in diesem Gegensatze nur eine natürliche Folge dessen zu sehen, was wir oben streiften. Sagenhelden, wie Marmetin einer ist, tragen im Durchschnitt weit mehr die Züge einer menschlichen Individualität als den gleichmäßig ins Allgemeine abgestumpften Klassencharakter des Dämons, wie ihn reine Märchengestalten häufig aufweisen [1]. Aber so zutreffend diese Behauptung im allgemeinen ist: die Art und Stärke dieser Wesensseiten in den bisher behandelten Mörikeschen Zaubermenschen ist dennoch so aufzufassen und zu werten, wie es geschehen ist, ist dennoch ganz eigenartig. Man kann also auch in ihrem Bau das Gegebene, volksmäßig Mythische von dem scheiden, was Mörikes künstlerisches Schaffen zu diesem Altmythischen hinzubrachte. Wenn diese Aufgabe auch nicht ausdrücklich jedesmal vorgenommen wurde, so ist sie jedoch jedesmal in der Betrachtung der Gestalt geleistet worden. Beim Zaubermenschen liegen die Verhältnisse auch ein wenig anders, sodaß einerseits die Scheidung nicht so einfach wie bei den anderen mythischen Wesen, und andererseits wiederum doch gerade besonders leicht vollzogen werden kann. Es kommt darauf an, ob man das Reinmenschliche in diesen Zaubermenschen auch noch unter dem maßgebenden, scheidenden Gesichtspunkte prüfen und zergliedern will, oder ob man hier das Reinmenschliche mit den Ergebnissen künstlerisch-dichterischen Schaffens ohne weiteres gleichsetzt. Auf jeden Fall aber hätten wir so beim Zaubermenschen von den vier Arten dichterischer Bereicherung mythischer Gebilde zunächst diejenige vor uns, die wir als „Vermenschlichung" bezeichneten. Daß „Uebermythisierung" und „Vereinseitigung" auf „Zaubermenschen" keine Anwendung finden, ergibt sich von selbst. Für die bisher besprochenen kommt die „Stilisierung", von der überhaupt kaum zu reden sein wird, auch nicht in Betracht.

Die Art und Stärke der Wesensverteilung im Bau der Mörikeschen Zaubermenschen — das betonen wir noch einmal — ist *auf jeden Fall* ursprüngliche künstlerische Tat. Nicht tauchen in dieser Hinsicht typische Märchendämonen im Feuerreiter, in der schlimmen Greth, in der Tochter der Heide, in der Totenfrau des „Schatz" herauf; nicht stehen typische Sagenhelden in Jung Volker oder etwa in den noch zu besprechenden zwei Orplidgestalten Kollmer-Anselmo und Ulmon vor uns: Märchen- und Sagencharakter beeinflussen die Träger der Mythen nur

[1] Vps. V S. 410 u. ö.

in allerallgemeinstem Maße, nur in richtunggebender Hinsicht, wie man es etwa aus den Darlegungen des ersten Teils unsrer Arbeit ablesen kann.

Ganz abweichend scheint das allerdings bei der Gestalt einer der Mörikeschen Legenden zu sein, die wir jetzt kurz zu besprechen haben: bei dem heiligen Bonifatius im ersten Teil von „Erzengel Michaels Feder". Bonifatius ist zweifellos typischer Legendenheld. Allgemeinste Züge einer nur in Form der „Vorstellungsmöglichkeit" vorschwebenden menschlichen Individualität bauen das Wesen eines Menschen empor, in dem das kultische Ideal einer Gemeinschaft sich in allgemeinsten Grundzügen darstellt und mit der Hülfe der Geister und Götter auswirkt. Und Bonifatius ist zweifellos typischer Held einer christlichen Legende. Eifern um das Wort Gottes, Predigen seines Evangeliums, Not, Tod und Teufel Trotzen in sieghaft unerschüttertem Vertrauem auf seine Hülfe, Ueberwindung von Satansangriffen und Höllengefahren durch den starken Arm des Herrn: das ist das Tun und Erleben aller Helden des christlichen Mythus von den ersten Tagen an bis heute, das ist das Tun und Erleben des Mörikeschen Bonifatius.

Wo ist also in dieser Gestalt die schaffend bereichernde Hand des Dichters zu spüren? Hat etwa ein verfeinerndes und vereinzelndes Herauskristallisieren individueller Farbigkeit und Vielgliedrigkeit stattgefunden? Wir sahen schon, das ist nicht der Fall. Oder ist jener leichte goldne Humor, der, wie die ganze Stilgebung, so auch den Heiligen selbst in hellen Jubel und sorgloses Frühlingsblau hineintaucht, nicht etwas dem Helden der christlichen Legende Fremdes, also von unserem Dichter seiner Gestalt bereichernd Hinzugeliehenes? Nein und ja. Eine Abtönung des allzu nah Mythischen in Motiven und Gestalten durch das Mittel spielenden und spottenden Scherzes, das die wuchtige Schwere in springende Leichtigkeit und die ernste Würde gelegentlich in übermütige Verspottung ihrer selbst verkehrt, ist an sich der Volkslegende ganz und garnicht fremd. Unter den Dämonenwesen ist es namentlich der Teufel, der hier allmählich und unmerklich fast durch die mit dem Furchtbaren so gerne im Uebermut spielende Phantasie in die Rolle einer komischen Figur hineingeschoben wird; und unter den Heiligen und Aposteln sehen wir gerade die in der Ueberlieferung so scharf umrissene Persönlichkeit des schnell in heißer Leidenschaft auflodernden und ebenso schnell in seinen Begeisterungen mattwerdenden Petrus als den Liebling gutmütig spottenden Volkshumors. Er ist da meistens der allzu schnell wortbereite Besserwisser und der fröhliche gelegentliche Windbeutel, dem es sogar auf ein wenig Flunkern hier und da nicht ankommt. Er ist aber auch der unerschrockene Haudegen, wie ihn die Malchus-Episode zeigt, und der treue ständige Begleiter seines Herrn. Etwas Heiteres und Gutes, etwas Sonniges und Herzliches strahlt uns aus dem Wesen dieses Petrus der Volkssage entgegen, und aus dem in letzter Stunde seinen Herrn verratenden Jünger des Propheten von Nazareth ist ein guter, lieber, biederer deutscher Mann geworden, den das Volk neckend am Bart zupft, weil es ihn lieb hat. So ist Mörikes Bonifatius also auch in dieser humorvollen Abtönung seiner Persönlichkeit ganz aus dem

Volksmythus erwachsen? Nicht so ganz. Gewiß, dieser humoristische Klang an sich ist nichts Mörike im besonderen Eigenes. Aber sicherlich ist es die Art dieses Humors.

Dieser Humor ist feiner, zarter, zurückhaltender, keuscher und ehrfürchtiger als der oft zum hellen Uebermut gesteigerte des gutmütig spottenden Volkes[1]). Dieser Humor läßt die übermenschliche Glaubenskraft des Gottesmannes, sich zum Trotz, leise und doch deutlich hindurchahnen durch das Lachen und leise Bartzupfen. Und dieser Humor ist ein zierlich schwäbischer, und er macht aus dem großen, überragenden Heiligen einen lieblich hellen, still-lächelnden Gottesmann, recht nach dem Herzen und nach der Art eines Schwaben. Und in dem allen ist dieser Humor, ist die von ihm durchtränkte und in ihm ruhende Person des Bonifatius endlich die reine Spiegelung der reinen, arglos spielenden Kinderseele unseres Dichters. —

„Ein sonderbarer Kauz. Es heißt auch, er gehe mit Gespenstern um".[2]) So reden im Urnolten Einwohner Orplids von Kollmer, dem „Richter . . . . . in Elnedorf"[3]), der „zum ersten Werkzeug" der Rettung Ulmons, des tausendjährigen Lebensüberdrüssigen, „weislich erlesen" wurde „von den Göttern"[4]). Trotz allem jedoch, was wir in dieser Richtung von ihm hören oder von ihm sehen, trotz seines Umgangs mit dem geheimnisvoll übermenschlichen König, trotz seiner Verknüpfung mit dessen Vergottung, trotz seiner eigenen wunderbaren Verbindung mit einer „schönen Fee" ist dieser Kollmer uns doch ebensowenig ein mythisches, zaubermächtiges Wesen wie etwa der Graf Raimund von Poitiers, der auf seiner Waldfahrt die schöne Wasserfrau Melusine und ihre Gunst gewinnt, wie der Herr Peter Dimringer von Stauffenberg, der die wundersame „Meerfei" als Gattin umarmen darf[5]), oder wie der König Krokus, der auf Moritz von Schwinds Gemälde im kühlen, grünen Walddämmer liebestrunken den Worten der Waldnymphe lauscht. Ganz und garnichts von Geheimnis und Zauber umgibt Kollmers Gestalt; vielmehr steht sie vor uns im hellen, klaren Tageslicht eines schlichten, bürgerlichen Lebens, eines schlichten, bürgerlichen Berufes, der manchem sogar recht nüchtern erscheinen mag. Wir können uns von diesem festen, klaren und im besten Sinne durchschnittlichen Manne eigentlich schlechterdings nicht vorstellen, daß ihn in seiner Jugend Liebe ergriff zu einem dämonischen Wesen, daß er damals im Sturm verzehrender Leidenschaft einen „seltenen Bund"[6]) schloß mit einer Fee, daß er Feenkinder zeugte wie Silpelitt, daß er ein Eingeweihter wurde in dieser Geheimnis- und Zauberwelt. Wir werden ihn also, trotz des Zauberhaften, Dämonischen, das mit ihm in engstem Zusammenhange steht, keinen Zaubermenschen nennen, denn in seine Persönlichkeit sind diese Dinge nicht als Eigenschaft

---

1) Vergl. etwa Wunderhorn I S. 369 f. „Petrus".
2) Mörike II S. 128 Vers 17 f.
3) Ebd. S. 109 Vers 22.
4) Ebd. S. 139 Vers 34 f.
5) Grimm Sagen Nr. 522.
6) Mörike II S. 139 Vers 23.

oder Teil eingegangen, sondern diese Persönlichkeit bleibt, was sie war: ein Mensch von herzerfrischender sittlicher Treue und Tüchtigkeit, ein ganzer Mann und ein ganzer Knecht seines Herrn und seiner Götter.

Sehen wir aber die überarbeitete Orplidfassung daraufhin an, was in ihr aus dem Kollmer geworden ist, so werden wir mit Verwunderung feststellen, daß mit der vollkommenen Aenderung des Namens auch eine vollkommene Aenderung des inneren Baues bei dieser Gestalt eingetreten ist, die mit dem Schicksale Ulmons und Silpelitts gleich stark verknüpft erscheint. Aus dem „Richter“ Kollmer „in Elnedorf“ ist der „kühne Jäger“[1]) Anselmo geworden, dessen Name schon seine spanische Abstammung verrät und heiße, phantasiebegabte Geistesbeschaffenheit erwarten läßt. Die finden wir in diesem Anselmo denn auch. „. . . ein sonderbar geheimnisvoller Mensch“ ist er, der, „ein abenteuerliches, einsames Leben“ führend, „ganz dazu gemacht“ ist, „mit jener . . . . . Wunderwelt, so viel davon noch in das helle Tageslicht der Gegenwart herüber dämmerte und spukte, in wirksame Berührung zu treten“[2]). „Ein sonderbar geheimnisvoller Mensch“, der wohl über Menschenmaß hinausgehende Kräfte besaß, die ihn in jenes Reich eingehen ließen und seine Person mit magischen Scheinen umwoben; nicht „ein sonderbarer Kauz“, um den der Aberglaube in grotesken Lichtern zuckte. Wir legen kein Gewicht auf den Umstand, daß hier sein Schicksal mit dem Ulmons dadurch noch enger verknüpft erscheint, daß Agaura, die Fee seiner Liebe, nicht nur die Mutter Silpelitts ist, sondern zugleich die Thereilens. Worauf es hier ankommt, und was wir hier festzustellen haben, das ist, daß dieser Anselmo — im Gegensatz zu jenem Kollmer — tatsächlich seinem Wesen nach ein Zaubermensch genannt werden kann.

Wie die Erinnerung an sein Liebesglück ihm nicht, wie dem Kollmer, „vermittelst einer langen Krankenzeit“[3]) genommen ist, sondern seiner Sehnsucht immer neu und bei jedem nur möglichen Anlasse heraufsteigt[4]): so hat sein ganzes Wesen etwas, dem wir alle Wunderbarkeiten glauben. Er ist — wie schon in seinem Berufe — das gerade Gegenteil des guten, ein wenig nüchternen, wohl im reifen Mannesalter stehenden Kollmer; er erscheint jung, feurig, mit einer Phantasie begabt, die Märchen erfassen und erleiden kann; die Zeit seines Erlebnisses mit Agaura ist kaum allzu lange vergangen, von den „eilf Jahren“[5]), die der Urnolten nennt, ist keine Rede: wir fühlen dieses Wunder in ihm und in uns nahe nachzittern. Für Silpelitt, „die Frucht von“ diesem „seltenen Bund“, brauchen wir, ihrem Wesen und Auftreten nach, nicht

---

[1]) Nolten [2] I S. 152 Vers 15.

[2]) Ebd. Zeile 15—20.

[3]) Mörike II S. 139 Vers 28.

[4]) Vergl. Nolten [2] I S. 163:

„Sah je Agaura in dies Angesicht, (— des Königs —)
Nie hätte sich ihr schwärmend Aug' auf dich,
Armer Anselmo, brünstig heften können!
(Ach Angedenken, mir so süß wie bitter,
Getaucht in Reue, die nicht will bereu'n!)“

[5]) Mörike II S. 139 Vers 24.

unbedingt ein Alter von 10 Jahren anzunehmen. Und so scheint wohl auch unserem Gefühle das Wunderbare, das Dämonische, die Person Anselmos ganz nahe zu umfassen, in sie selbst als Teil und als wirkende Kraft einzugehen.

Aber nun beobachten wir etwas Merkwürdiges im Bau dieser Gestalt, was wir ebenso schon bei der Frau Lichtlein des „Schatz" zu erwähnen hatten, und was sich durch die ganze umgearbeitete Fassung des Orplidspieles im Nolten [2] hin verfolgen läßt: die mythischen Gestalten und Motive dieser letzten Fassung unterscheiden sich von denen des Urnolten aufs schärfste dahin, daß sie zwar in manchem klarer und zwingender Ursachenzusammenhänge herausarbeiten, Unstimmigkeiten und Widersprüche ausgleichen, daß sie aber darin gerade häufig viel weniger ein unmittelbares Ausströmen des Mythischen sind als bewußtes Dichten mythischer Gebilde. Ja, es geschieht zuweilen, — und das ist z. B. gerade bei Anselmo der Fall — daß, unbewußt wohl, eine Art psychologischer Entstehungsgeschichte und Erklärung solcher mythischer Vorstellungen und Bildungen vom Dichter gegeben wird. Das ist ein Vorgang, der im Roman selbst merkwürdigerweise eine gewisse Parallele findet: in der überarbeiteten Fassung wird ebenfalls versucht, das Uebermenschliche, das sich hier in der Form mystischer Grundlagen und Beziehungen findet, durch zum Teil fast rationalistisch wirkende „natürliche" Verknüpfungen und „Erklärungen" in den Bereich von ursächlichen Zusammenhängen und in das Licht psychologischer Erklärungsmöglichkeit hineinzurücken.

Wir versuchten zu zeigen, warum wir Anselmo gegenüber Kollmer mit Recht einen „Zaubermenschen" nennen könnten, wir standen unter dem Eindruck einer übermenschlichen Persönlichkeit, die nicht nur leidend die Wirkungen dämonischer Wesen hinnimmt, sondern aus der wir geheimnisvolle Kräfte und Eigenschaften meinten herausflammen zu sehen.

Da hören wir plötzlich Löweners Worte über ihn: „Das Märlein kommt von dem Spanier her, dem Anselmo. Ein Träumer! Weil er Jahr aus Jahr ein als Jäger in den Wäldern lebt und wenig unter Menschen kommt, mag er den Kopf voll solcher Grillen und Einbildungen haben" [1]): und was bisher als lebendige Wirklichkeit seine Person umgab, das wird jetzt zum Gegenstand psychologischer Zergliederung, das wird jetzt das durchsichtige Erzeugnis einer Phantasie, die durch Einsamkeit und abenteuerndes Umherstreifen ihren Stempel und ihre Form erhalten hat. Gewiß: Agaura, Silpelitt, Ulmon und alles, was mit ihrem und Anselmos Schicksal zusammenhängt, es soll die Wirklichkeit künstlerischer Täuschung bewahren; aber das plötzliche Eindringen psychologischer Erklärung von Anselmos Wesen wirkt wie das Eindringen eines Fremdkörpers in das mythische Leben, und so geschieht es, daß dieser Anselmo, trotz allem wirklich Dämonischen in ihm, am Ende doch nicht die volle mythische Unmittelbarkeit und Lebendigkeit gewonnen hat, wie wir sie z. B. an der Frau Lichtlein fanden.

---

[1]) Nolten [2] I S. 161 Z. 5—9.

Frau Lichtlein ist ein Geschöpf des jungen Mörike, dessen Dichterkraft lebendigstes, unversieglich strömendes Leben war, das alles mit seinen Wellen überflutete, und vor dem auch die romantische Ironie immer wieder ihre Wirkung einbüßen mußte. Die Umarbeitung des „Nolten" dagegen und damit die Wandlung des Kollmer in den Anselmo gehört einer Zeit an, wo dieses schöpferisch-künstlerische Feuer im Dichter am Ersterben war, jenen traurigen letzten neun Jahren seines Lebens, wo wir ihn mit wehem Herzen langsam, Schritt für Schritt, alt und unfruchtbar werden sehen [1]).

Die gleiche dichterische Kargheit des auch innerlich „ohne Erleben" [2]) lebenden alten Mörike wirkt umgestaltend auf eine zweite Gestalt Orplids ein, auf die Gestalt des Ulmon. Zwar erfährt er in den Grundzügen seines Wesens keine Veränderung, aber diese Grundzüge selbst erscheinen doch im Nolten² dem Urnolten gegenüber um vieles weniger glühend und tief erfaßt, um vieles weniger als unmittelbares Ausströmen und schöpferisches Formen eines in tiefster künstlerischer Schau Ergriffenen; diese Grundzüge sind hier z. T. begriffsmäßig und logisch zwar klarer erfaßt und verknüpft, aber sie ermangeln dafür häufig der bunten und unergründlichen Fülle, Wärme und Unmittelbarkeit, die das einfühlende Erfassen im ersten Nolten gibt.

Wir besprechen hier daher den Ulmon, wie ihn der Dichter des Urnolten erlebte und erschuf.

Vielleicht erscheint die Zurechnung zu der Klasse der „Zaubermenschen" bei Ulmon auf den ersten Blick befremdend und noch viel weniger berechtigt als bei der Tochter der Heide. Ist dieser König von Orplid denn etwas anderes als eine menschliche Persönlichkeit, die, von aller heißen Sehnsucht und Liebe einer glühenden Dichterseele gezeugt, mit allem flimmernden Glanz, aller trunkenen Schönheit dieser Seele durchleuchtet, aus majestätischer Hoheit geboren, vor uns in die reine, blaue Klarheit eines Gotteshimmels emportaucht?

In der Tat ist dieses der bleibende Eindruck der Ulmongestalt, und es ist nicht möglich, sie irgendeiner bestimmten Unterklasse von „Zaubermenschen" einzuordnen. Wie können wir sie dennoch einen „Zaubermenschen" nennen?

Es versteht sich nach der Feststellung über ihren Gesamteindruck von selbst, daß hier nur von der Anwendung des Begriffes in seiner allerallgemeinsten Fassung und Bedeutung die Rede sein kann [3]). In dieser Form hat sie dann jedoch ihre volle Berechtigung. Nicht das aber macht Ulmon zum Zaubermenschen, daß die Götter ihn, gleich einem Utnapischtim oder Noah [4]), der Sintflut, dem Untergange der Welt, entkommen ließen, und daß sie sein Leben, die Vorbereitungszeit einstiger Vergottung, fast ins Unendliche fortspinnen; nicht dadurch steigt er vor unseren Augen

---

[1]) Maync Biogr. S. 361.
[2]) Ebd.
[3]) Vergl. S. 78. 79.
[4]) Vergl. S. 39.

in einer Menschenmaß überragenden Größe empor, daß lange Zeit hindurch unlöslicher Zauber ihn in den Umgang von Riesen und Feen hineinzwingt, oder daß sein Geschick „liegt festgebunden in der Weissagung“ [1]) des „alten Götterspruchs“ [2]), daß endlich die „Inselgöttin Weyla“ [3]) ihn liebt und schützt und ihn am Tage der Erfüllung auf ihrem Mondenstrahl zu sich entrückt in „das ros'ge Licht“ [4]) des „blauen Saals“ der ewigen Götter. Das alles könnte recht wohl mit der Person Ulmons als Schicksal verknüpft sein, ohne doch diese Person selbst zu einer solchen zu machen, die eine Bezeichnung als „Zaubermensch“ rechtfertigte.

Worauf es für das Sein eines Zaubermenschen ankommt, das ist ja etwas anderes. Worauf es ankommt, das ist ja das Eingehen und Vorhandensein dämonischer Mächte und Besonderheiten innerhalb einer menschlichen Persönlichkeit als Teil und Wesen dieser Persönlichkeit selbst [5]).

Was haben denn nun alle die aufgezählten Zauberhaftigkeiten und Wunder, die mit dem Leben Ulmons verbunden sind, mit dem Innern seiner Person und mit den sie aufbauenden Eigenschaften und Kräften zu tun? Inwiefern sind sie nicht nur erduldetes Schicksal, nicht nur zu Lust oder Leid empfangene Gabe, sondern sprengen den geschlossenen Ring seines inneren Seins, indem sie es mit heraufbilden?

Erschien uns der Kollmer des Urnolten in dem Ganzen seines Wesens vollkommen abgetrennt von den mit seinem Leben in Verbindung stehenden Wunderbarkeiten und dämonischen Beziehungen, die wie ihm von außen her angehängt erscheinen konnten, und beeinträchtigte bei seinem späteren Gegenbilde, dem Anselmo, das Erlahmen der unmittelbar intuitiv schaffenden Kraft im Dichter die volle lebendige Wirklichkeit eines Zaubermenschen: so ist uns die Gestalt Ulmons im Gegensatze dazu ganz eingehüllt in Wunder und Märchen, ganz umgossen von ihrem Licht; aus ihnen wächst sie heraus, in ihnen verschwimmt sie wieder. Aus seinem eigenen Inneren leuchtet es heraus wie die Kraft übermenschlicher Dinge und übermenschlicher Wesen, wie der Glanz unmittelbaren dämonischen Könnens, unmittelbarer dämonischer Leidenschaften. Die Schickungen der Götter, der Zauberbann der Geisterwelt: sie sind wie Schickungen ihm verwandter Wesen, sind wie Fesselungen, die ihm seine eigene Seele bereitet; er gleicht Merlin, dem Gefangenen eigener Magie. So kommt es, daß dieser Ulmon schließlich als ein Mensch vor uns steht, aus dem übermenschliche Kräfte und Eigenschaften wie Wetterleuchten oder wie eine Goldader im Fels herausflammen.

Wir hören den König sein Geschick in wildem Trotz verfluchen, sehen ihn sich aufbäumen gegen das von den Göttern Verhängte [6]): und dieser Trotz und dieses Sichaufbäumen, es ist der verzehrende Haß und die Empörung gewaltig zürnender Titanen und des Prometheus, der den

---

[1]) Mörike II S. 114 Vers 15 f.
[2]) Ebd. Vers 17.
[3]) Ebd. S. 110 Vers 30.
[4]) Ebd. S. 148 Vers 18.
[5]) Vergl. S. 77 f.
[6]) Der Zug fehlt im Nolten [2].

Ida auf den Ossa türmt und die Himmlischen auf dem Olymp angreift. Er tritt vor uns hin mit der Last oder der Gnade[1]) eines unendlich langen Lebensweges, und die Vorstellung des ewigen Juden und der Noah-Utnapischtims steht vor uns auf. Wir sehen die Menschenverlassenheit des Tausendjährigen, die ihn nur mit Geistern Umgang halten läßt, nur mit der Fee, die ihn „gefesselt" hält „in seligem Erkranken"[2]): sie ist die Einsamkeit des durch eigenen Zauber in die Weltverlorenheit der Weißdornhecke gebannten Merlin, um dessen Haupt die blauen Lichter rätselvoller, geheimnistiefer Mythen zucken; seine Hingebung an die Natur schließlich ist Zusammenhang seiner Seele mit ihrem Ursprung und mit ihrer Heimat.

Fassen wir aber dieses Dämonische, das uns aus Ulmon entgegenleuchtet, seiner besonderen Art nach ins Auge, so zeigt sich, daß es sich in ihm weit weniger um zauberhafte Handlungen und deren Ursprung im Grunde einer wunderbaren Persönlichkeit handelt als um eine fast mystisch zu nennende Vertiefung und Verankerung, die das Reinmenschliche dieser Persönlichkeit erfahren hat. Wieder wie bei Jung Volker sehen wir das Reinmenschliche einer farbig geschauten Individualität durchflutet und umgossen von leuchtenden Wogen, die dem Urquell alles Seins und Geschehens entströmt zu sein scheinen und in dieser reinmenschlichen Individualität den Schimmer ihres Herkunfts- und Durchgangsortes als den Glanz einer anderen Welt zurücklassen. Aber während bei Jung Volker das Dämonische immerhin in Wunder und Zauber in Erscheinung trat, die aus dem Elementaren seines Wesens herausflammten, so ist es für Ulmon nicht mehr an diese Dinge gebunden, nachdem es erst einmal aus ihnen erwachsen war. Zauber und Wunder hat Ulmon nicht mehr nötig, um dem Gefühle das zu sein, was er ist: eine dämonische, übermenschliche Persönlichkeit.

Das Dämonische und das Reinmenschliche verschmelzen in ihm vollständig und urtief. Das Dämonische ist hier nämlich ganz einerlei mit dem Irrationalen, mit dem Mysterium, und Ulmons Gestalt rückt aus dem Mythus in die Mystik. Durch Mystik ist jedes Fühlen, jedes Denken und jedes Handeln des Königs in den Glanz einer höheren, überirdischen Verbindung und einer ewigen, nur zu „ahndenden" Welt hineingestellt. Seine Person selbst wächst in diese ewige Welt hinein, und seine endliche Vergottung ist für das ihm hingegebene Gefühl nicht die Anhängung eines uralten, griechischer Mythologie eigenen Motivs an seine Person, sondern die äußere Unterschrift unter eine längst vorhandene Tatsache.

Nun klingt durch die prometheischen und ahasverischen Worte viel mehr hindurch, als der König sagt: es klingen die Schickungen und Kämpfe, die Leiden und Krämpfe vieler Tausende, aber auch der Siegeswille starker Menschen und Geisteshelden in ihnen; wir sehen Ulmon den Geheimnissen der Nacht erschauernd und hingebend-verloren sich ganz

---

[1]) Vergl. S. 39 ff.
[2]) Mörike II S. 121 Vers 8.

öffnen, und wir tun einen Blick in das Reich der „Ahndungen“ und Irrationalitäten; liebreich und zart beugt sich der König zum Kinde Silpelitt, und in uns taucht Erinnerung auf an Eden und Paradies und ewige Heimat; grübelnd versenkt sich unser Geist mit dem seinen in die Rätsel der Welt und des eigenen Daseins, und schwindelnd fast dehnt sich der Blick ins Endlose und findet sein Ziel im Grunde des Mysteriums. Die alles übergießende Weisheit aber, die als Grundton von Ulmons Wesen sich aufdrängt, sie ist ein innerer Friede, der „höher ist als alle Vernunft.“

Versenken wir uns ganz in diese Ulmongestalt, so wird uns bald noch ein anderes deutlich: Ulmon, der tausendjährige, wunderbare, weise König von Orplid, der Liebling Weylas und der siegreiche, glückliche Bezwinger verhaßten Liebesbannes, er ist dem Herzen seines jungen Schöpfers unvergleichlich nahe, ist Blut von seinem Blut, ist ihm ein in mystischer Inbrunst erfaßter Freund, der wie andere Freunde ihm Spiegel wird und Symbol des Ewigen, Irrationalen, Heiligen. Wenn Ulmon, in Hoheit und weisheittiefer Selbstverständlichkeit, vom mystischen Gefühle der Erhabenheit und Göttlichkeit seiner Seele durchschauert, Worte spricht wie die:

„Ein König, ist er nicht ein Priester auch?
Still, meine heil'ge Seele kräuselt sich,
Dem Meere gleich, bevor der Sturm erscheint,
Und wie ein Seher möcht' ich Wunder künden“ [1])

hören wir dann nicht die ganze Welt irrationaler Wesenheiten und Werte atmen, die das Haupt der Gesalbten, der Priesterkönige von Alt-Rom und Hellas umwitterten, und die uns erst der Geist der Revolution mit der Vernichtung der Idee des Gottesgnadentums zerschlug? Im Grunde aber klingt des jungen Dichters Ehrfurcht vor diesen Werten und Wesenheiten, sein Niederknien vor allen Geheimnissen, Heiligkeiten und Erhabenheiten in diesen Versen.

Und wie es überhaupt geschieht, daß in künstlerische Schöpfungen, die dem Schöpfer besonders nahe stehen, unbewußt Wesenszüge von ihm selbst eingehen, daß der in religiös-mystischer Inbrunst erfaßte Freund häufig die reinste und vollkommenste Darstellung und Verkörperung des eigenen Seins und Strebens zu sein scheint: so ist auch Ulmon Verkörperung und reinste Erfüllung zugleich von Mörikes tiefstem Sein und Sehnen. Nicht zwar der titanische Trotz des Gequälten ist dem Dichter eigen, seine Worte sind vielmehr die des demütig Sichbeugenden: „laß uns allezeit die Götter fürchten!“ [2]), der da betet:

„Herr! schicke, was du willt,
Ein Liebes oder Leides;
Ich bin vergnügt, daß beides
Aus deinen Händen quillt!“,

---

[1]) Mörike II S. 115 Vers 8 ff. Vergl. auch noch ebd. S. 136 Vers 19 f. 25 f., S. 142 Vers 5.

[2]) Ebd. S. 114 Vers 13.

er braucht nicht herauszustöhnen aus der Qual eines qualvoll ermüdenden Lebens: „O Himmel! wie verlangt mich nach Erlösung!“ [1]), er jauchzt vielmehr

„Erdenleben, laß dich hegen,
Uns ist wohl in deinem Arm!“;

aber die Worte Ulmons sind ja nicht die Worte eines Asketen, und nicht Weltverneinung ist in dem „Alten, der nicht sterben kann“. Ein klares und helles Auge hat er für die Schönheit von Wasser, Erde, Feld und Wald, für den Zauber seiner geliebten Mutterinsel, von dem er knieend Abschied nimmt; mit fast überfeinen Sinnen läßt er die Stimmen und Düfte der Nacht in sich hineingehen. Wir denken an des Dichters Naturlyrik und daran, daß die Worte Ulmons, der sich der Nacht ganz hingibt, sich unter der Ueberschrift „Nachts“ unter Mörikes nachgelassenen Gedichten fanden.

Das Tiefste im Wesen Ulmons: die ganz auf reines Fühlen und Anschauen gestellte Form seines Geistes, der begriffliches Denken auch im Ringen nach tiefster Erkenntnis fremd ist, und der diese Erkenntnis im Anschaulichschönen sich vollzieht; seine weisheitgeborene Heiterkeit; das „Wanderer“-Sein „zwischen beiden Welten“; seine Güte und Kindlichkeit auch mit den Kindern, die mit ihrem elementaren und unmittelbaren Wesen an seines nahe anrühren: alles das erscheint uns auch als das Innerste und Beste der Seele des Künstlers und des Menschen Mörike, der eine Fähigkeit des Einfühlens und Plastischsehens, Plastischgestaltens besitzt wie wenige, der „gelassen“ lebte und „gelassen“ dichtete, der sich immer sehnte und sich immer heimfand, der da schreiben konnte: „Meine Seele ist ganz voll von den Kindern, und meint auch, dies sei ihre wahre Nahrung . . . .“ [2]), der das Feenkind Silpelitt schuf und das Elflein des „Elfenliedes“, und der selbst endlich nichts war als die tiefe Reinheit und der schöpferische Phantasiegeist einer großen, reinen Kinderseele.

Ist Ulmon aber so ins Reinmenschliche und seine unergründlichen Wurzeln hineingewachsen, und ist das Dämonische in ihm so schließlich im Geheimnisvollen im Sinne des Mysteriums verschlungen: dann ist klar, daß etwa zu ihm aufgefundene Parallelen mit seinem eigentlichen Wesen nichts zu tun haben. Es handelt sich in ihnen um mythische Motive oder mythische Vorstellungen, die, wie sie mit dieser oder jener anderen Mythenpersönlichkeit verknüpft sind, auch dem Kranze der zauberhaften und übermenschlichen Geschehnisse und Handlungen eingebunden erscheinen, der die Gestalt des Ulmon umgibt. So ist denn auch ein Vergleich der Sage von Ulmon mit dem Mythus vom Zauberer Merlin, den Proelß andeutet [3]), und der von uns ein paarmal gestreift wurde, zwar äußerst anziehend; aber das Wesen des von der Fee Thereile gebannten Ulmon und das Wesen jenes durch Viviane in seinen eigenen Zauber

---

[1]) Mörike II S. 142 Z. 1.
[2]) Briefe I Nr. 24 S. 42.
[3]) A. a. O. S. 38.

verwünschten Satanserzeugten und Propheten sind wegen dieser Verbindung mit gleichen und ähnlichen mythischen Motiven und Vorstellungen keineswegs schlechthin gleich. Zwar mag eine dichterische Neugestaltung jenes rätselhaften, einzigartigen keltischen Mythus, wie sie in neuester Zeit Max Pulver geleistet hat, manche Züge in Merlin hineinsehen, die uns an Mörikes Ulmon erinnern. Aber häufig werden es gerade romantische, d. h. gedanklich und individualistisch eingestellte Dichter sein, die von dem Rätsel dieses alten Zauberpropheten und seiner Geschichte angezogen werden; und wie im Ulmon die Seele Mörikes und ihr Heimweh Ruhe und Ausdruck fanden, so wird die Merlinmythe dann das Gefäß sein für philosophische Problemkämpfe und für heißes, grübelndes Ringen mit Lebens- und Weltanschauung.

In den letzten Ausführungen über Ulmons Wesen waren wir aus dem Gebiete mythischer Wesenheiten heraus- und ganz in das Gebiet des Reinmenschlichen und in gewissem Sinne Religiösen eingetreten.

Damit haben wir innerhalb der aufgestellten Reihe von Mörikeschen Zaubermenschen[1]) den äußersten Punkt erreicht, der durch Jung Volker als Gegensatz zum Feuerreiter bezeichnet wurde. In seinem geschilderten inneren Bau geht Ulmon ja noch über Jung Volkers Gestalt hinaus; aber setzt man den Feuerreiter einerseits und den Räuberspielmann andrerseits als äußerste Gegenpole innerhalb unserer Stufenfolge, so ist der tausendjährige Orplidkönig dem Grenzpol Jung Volker zugehörig.

Bildet bei einem Zaubermenschen das Reinmenschliche bis zu einem gewissen Grade einen Teil des Typischen, und ist daher die „Vermenschlichung" (s. o.)[2]) nicht so ohne weiteres festzustellen, so sagten wir doch schon, daß die Art der Wesensverbindung im Innern der Gestalt ganz und gar dem Dichter zugehört. Das ist bei Ulmon in besonders starkem Maße der Fall. Seine menschliche Persönlichkeit ist ja in die tiefsten Rätsel und in die feinsten Verästelungen einer überwältigenden Individualität ausgeformt, und nur religiös-ästhetische Seelenstimmung eines Künstlers, der im tiefsten Herzen alle Heiligkeiten anbetet, ist fähig, Gestalten wie die seine zu schaffen. Wie wir schon sagten: es ist in ihm mehr Mystik als Mythus, und mit der Art seines inneren Baues schließt sich der Ring der Wesen, mit denen wir es bei der Behandlung von Mörikes Mythologie zu tun haben.

Nichtsdestoweniger darf eine andere Gestalt Mörikes in diesem Zusammenhange nicht ganz unbesprochen bleiben, obwohl sie noch viel mehr als Ulmon über das hinausgeht, was sie in den Kreis dämonenbegabter Menschen im einfach mythologischen Sinne hineinstellen würde. Ich meine die Elisabeth des „Maler Nolten", jene rätselhafte, unheimliche Fremde, die Frucht der romantischen Verbindung eines Verwandten Theobalds mit der berückend-anmutigen Zigeunerin Loskine, jene Elisabeth, die von den Tagen der Knabenzeit des Malers an bis zu seinem Tode an allen wichtigen und entscheidenden Punkten seines Lebens vor ihm

---

[1]) Vergl. S. 87.
[2]) S. 95.

steht, dann jedesmal mit unheilvollen, Unglück bringenden Händen in dieses Leben hineingreift und es schließlich vernichtet.

In seiner „Betrachtung" über Eduard Mörike schreibt Professor Dr. Bauer-Hildesheim von der „Elsbeth, die .... das Schicksal Noltens und seiner Braut gleich einer bösartigen Gottheit, einer Moira, vorherbestimmt", und fügt hinzu: „Dem Modernen will diese geradezu bestrickende Einwirkung der Waldfrau nicht zusagen ...."[1]); Gustav Schwab redet von zwei Leitgedanken des „Maler Nolten", von „einer psychologischen Wahrheit und einem Mythus der Phantasie"[2]); und im Roman selbst lesen wir die Worte: „Ohne Zweifel hatte Larkens einmal die Absicht gehabt, die Geschichte mit der Zigeunerin für sich .... ins Fabelhafte hinüber zu spielen; dasjenige, was der Maler in Händen hielt, waren teils Fingerzeige zu Gedichten, teils ausgeführte Stücke .... in loser und schwebender Verknüpfung, wie es der mythischen Komposition angemessen schien"[3]). Und ohne Zweifel steckt denn auch eine Fülle mythischer Vorstellungen, aber vor allem mythischer schöpferischer Affekte in dieser Gestalt der gequälten Quälenden, der verstörten Verstörenden, der zu Tode getroffenen Tötenden.

Nur haben wir es hier mit einem ganz anderen, auf farbig übermenschlichem Hintergrunde stehenden Wesen zu tun, als die sind, die uns sonst im Kreise unserer Arbeit begegnen. Diese anderen Zaubermenschen und Dämonen erscheinen uns unmittelbar einer primitiv mythenschaffenden Phantasie entquollen, wirken wie Gebilde, die rein in einer solchen, der ursprünglichen Volksseele eigenen Einbildungskraft heimisch sind; bei ihnen ist das mythische Vermögen zuerst wirksam, und mit dessen Bildern erst verbinden sich unlöslich und unsichtbar Ergebnisse reinen Dichtens. Anders entstand die Elisabeth. Nicht die mythische Phantasie Mörikes schuf sie aus dem Nichts, sondern die dichterische; in ihr gewannen das feinnervigste Einfühlungsvermögen in rätselhafteste Seelentiefen und schmerzlichste eigene Erfahrungen wundersam plastisch Gestalt. So erwuchs Mörike die Peregrina seines menschlichen und künstlerischen Daseins, so erwuchs ihm die „Wahlverwandte" seines Nolten. An sich ist die ganze Geschichte ihres Lebens und ihre Beziehung zum Maler zunächst allerdings kaum wunderbar oder geheimnisvoll zu nennen. Namentlich bemüht sich der Klaiber-Nolten aufs eifrigste, durch breitere „natürliche" Erklärungen familiengeschichtlicher und psychologischer Art solche Wirkungen möglichst abzuschwächen, und Elsbeth selbst (wie Elisabeth hier heißt) schließlich nur noch als eine arme Verstörte hinzustellen, die eben im Wahn unglücklich ist und im Wahn unglücklich macht. Aber die Zigeunerin ist stärker als dieses Bemühen ihres Schöpfers; und wie sie verwirrend und fast vernichtend in seine eigene Jugend eingegriffen und ihn an den Rand eines schwindelnden Abgrundes gezogen hatte, wie die Fäden ihres Geschickes mit denen Noltens sich verwirrten, so wächst sie dem Dichter

---

[1]) A. a. O. S. 13.
[2]) Ebd. S. 229.
[3]) Nolten S. 375 Z. 27—32.

unter den Händen aus gewöhnlicher Menschlichkeit in geheimnisvoll übermenschliche Bedeutung hinauf. Affekte, wie sie zu mythischen Vorstellungen, mythischen Gestalten sich umzuprägen pflegen, durchwogten die Seele des Dichters; Motive traten vor ihre Augen von Vorherbestimmung, von dem Schutzgeiste einer einzelnen Menschenseele, von der Psyche, welche die zu ihr gehörige halbe Seele durch die Welt hindurch in Schmerzen suchen muß; Anschauungen wurden ihr lebendig von Zauberern und schicksalgewaltigen Geisterwesen. In Elisabeth selbst schien das Schicksal zu wohnen, das ihm und dem Maler Verhängnis wurde, ihre eigenen Hände schienen die Fäden zu verweben, an denen das Dasein hinlief. Und so wird Peregrina-Elisabeth immer mehr Rätsel und Geheimnis; und übermenschliche, dämonische schicksalbestimmende, schicksalbereitende Kräfte traten wie flammende Lohe aus ihrem Innern heraus und wurden wirksam wirklich.

Wir werden nicht von einem „Zaubermenschen" im einfach mythologischen Sinne reden; vielmehr ist Elisabeth ein Mensch, in dem elementare, unenträtselbare Kräfte der Seele in wunderlichen Verstrickungen menschlichen Daseins sich auswirken. Die gestreiften mythischen Vorstellungen klingen nur leise an, sind nur wie symbolische Ideogramme [1]), um geheimste und innerste Züge ihrer Persönlichkeit zu bezeichnen und ahnend zu deuten.

Der Sinn ihrer Person erinnert ein wenig an den Keimpunkt E. Th. A. Hoffmannscher Zaubermenschen, den wir oben darlegten; nur stehen sich im Vollzuge wieder das volle einfühlende Erleben bei Mörike und das grübelnde Sichvertiefen bei dem Romantiker gegenüber, wodurch denn doch ganz verschiedene Bildungen zustande kommen. Unheimlich ist Mörikes Elisabeth so gut wie Hoffmanns Zaubermenschen; aber ist es bei den letzteren die zum Grausenden gesteigerte Unheimlichkeit des Unenträtselbaren und Fremden, daher Gespenstigen, so erwächst Mörikes Elisabeth zur Unheimlichkeit einer Unergründlichkeit von Tiefe und Irrationalität, und diese Tiefe und Irrationalität sind es, die dann wie Elisabeths tiefstes Eigensein anziehen und verwirren.

Elisabeth erscheint wie Schicksal selbst und zugleich auch wie Werkzeug nur des Schicksals, wie ein böser Dämon und wie ein Spielball doch zugleich nur launischer Dämonen; auch von ihr gilt es: „Der Mensch rollt seinen Wagen, wohin es ihm beliebt, aber unter den Rädern dreht sich unmerklich die Kugel, die er befährt" [2]). Dämonisch und doch kein Dämon, Mensch und doch Uebermensch, so steht Mörikes Peregrina-Elisabeth vor uns, und wenn sie auch nicht als Träger erscheint bestimmter einzelner mythischer Motive und Vorstellungen, so umgibt sie doch die ganze Fülle solcher Affekte, die den Keim zu mythischen Zeugungen in sich tragen. Es war daher geboten, an dieser Stelle den Versuch eines Umrisses ihres Wesens zu geben.

---

[1]) S. S. 24 u. ö.
[2]) Nolten S. 231 Z. 16 ff.

Allgemein Zusammenfassendes über Mörikes Zaubermenschen.

Wir überblicken zusammenfassend noch einmal die ganze Reihe Mörikescher Zaubermenschen von der Leuchtturm-Zauberin und dem Feuerreiter an bis zu Ulmon und Elisabeth-Elsbeth: und da sehen wir, daß in dieser mythischen Klasse Gestalten von zweierlei Grundbeschaffenheit sich finden: die eine Art, dargestellt in der Zauberin, dem Feuerreiter und seinen Nachbarn, ist herausgeboren aus unmittelbar mythischer Erregbarkeit und unmittelbar mythischem Erleben des Dichters, ist nichts als Spiegelung und Gestaltung solcher Erregung und solcher Erlebnisse. Sie hat, wie die sie gebärende unmittelbare mythische Phantasie Mörikes selbst, kaum Verwandte bei andern Dichtern aufzuweisen. Die anderen Zaubermenschen Mörikes, Jung Volker und die seiner Bildung zugehörigen, sind Erzeugnisse des tiefsten Sicheinfühlens in Rätsel und Geheimnisse, die das Leben der menschlichen Seele durchziehen. Für den ersten Blick scheinen sie Parallelen zu Geschöpfen E. Th. A. Hoffmanns. Aber wir müssen auch sie wieder als Mörike ganz ureigene Schöpfungen hinstellen, die sich höchstens in dem Stofflichen ihres Ausgangspunktes mit romantischen Bildungen berühren.

2. Dämonen.

Das Artbildende der Dämonen im Gegensatz zu den Zaubermenschen und die methodische Folge.

Viel mehr als bei Zaubermenschen liegt eine einfach bereichernde Nachschöpfung der in der Volksphantasie gegebenen Bauarten nahe, eine Ausfüllung dort vorhandener Grundtypen, wo der Dichter Wesen vor uns hinstellt, die wir als „Dämonen“ in weitester Bedeutung dieses Wortes[1]) bezeichnen. Zaubermenschen als Geschöpfe eines Dichters werden unter seiner Hand von selbst allmählich die feine Filigranarbeit eindringender Individualisierung aufweisen; mehr und mehr wird das Artbildende der Gestaltung eigenartiger Einzelpersönlichkeit weichen, der rein künstlerisch erfaßten Eigenartigkeit, und so werden schließlich artbildende Grundlinien einer Klasse kaum noch festgehalten werden. Der Ausdruck „Zaubermensch“ bezeichnet schließlich nur noch das mythische Analogon zu einer bestimmten Gestalt, wie uns das im Ulmon und in der Elisabeth des „Nolten“ vor Augen rückte.

Die dichterisch erzeugten Dämonen verleugnen nicht den ihrem Typus zu Grunde liegenden Bauplan; und klarer als bei der vorigen Gestaltenklasse ist bei ihnen das zu greifen, was diesem Grundriß, was ihnen als Vertreter ihrer Klasse bereits im Volksmythus eignet, und das, was die schöpferische Phantasie des Künstlers bereichernd hinzufügte. Stärker als im vorigen Abschnitte werden wir bei der Besprechung dieser Klasse Mörikescher mythischer Gestalten daher in die Fülle und in den stofflichen Inhalt der Volksmythologie hineinzugreifen haben.

Ausgesprochen antike Dämonengestalten.

Gering ist die Zahl verschiedener Dämonengestalten, die Mörike der Antike entnahm oder nachbildete. Es sind eigentlich nur die Musen, Charitinnen und Horen, die uns entgegentreten. Die Tatsache, daß zudem diese Wesen selbständig betont nur in Mörikes lyrischer und

[1]) Vps. IV S. 204 ff. 457 ff.

epigrammatischer Kunst vorkommen, gibt an die Hand, daß das Mythische in ihnen von besonderer Art sein und einer besonderen Entwicklungsstufe angehören müsse. Und das ist denn auch tatsächlich der Fall. Diese Huld- und Anmutsgeister stehen zu den mythenbildenden und dichterischen Fähigkeiten der Phantasie in ganz anderem Verhältnisse als die Dämonen, derer wir als Nach- und Neuschöpfung deutscher „niederer Mythologie" zu gedenken haben. Aber dieses Verhältnis ist kein in Mörikes Kunst vereinzelt in Erscheinung tretendes: es kennzeichnet im allgemeinen die in nichtantiker Dichtung lebendigen antiken mythischen Wesen. Ja, schon im Griechentume selbst setzt der Entwicklungsverlauf ein, um den es sich hier handelt, und früh schon werden z. B. dort aus den in Affekten primitiv-mythisierender Phantasie erschauten und erschaffenen „Nymphen begeisternder Quellen", die man am Olymp, an der Kassotis in Delphi, im torrhebischen See Lydiens und an vielen anderen Stellen des Landes erlebte[1]), Göttinnen des Gesanges, die „die Freude an Tanz, Spiel und Gesang bezeichnen"[2]). Das heißt aber, daß diese ehemaligen Geisterwesen den Zusammenhang mit dem erzeugenden Affekt verloren haben und damit der Neigung des Mythischen nachgeben, aus sich heraus das Symbolische zu gebären, oder selbst in das Symbol überzugehen[3]). Der Reichtum ihrer Persönlichkeit wird nun auf einen bestimmten Wesenszug vereinseitigt, und ihr Sein und Leben schrumpft zusammen zum Bedeuten. „Was im Gott Seele und Wille einer Persönlichkeit mit ihrer Gestalt" war, das ist nun „im Symbole nur Bedeutung"[4]). Und wie der griechische und dann, ihm langsamer nachfolgend, allmählich überhaupt der menschliche Geist vom reinen Mythus zum reinen Logos forschreitet[5]), so werden die Musen und ihre Verwandten immer mehr zum rein andeutenden Zeichen für das, was der von der Vereinseitigung ausgebildete, allein betonte Zug ihres Wesens aussagt; und so kommt es schließlich, daß „die alte Mythologie" „für uns eine Sammlung abgebleichter Gestalten" ist; „wir wissen: es sind allgemeine Potenzen, Krieg, Recht, Liebe, Wein usw., die hier versinnbildlicht sind, und sie erscheinen uns daher in der jetzigen Kunst und Poesie nachgeahmt, als kalte Allegorien . . . ."[6].

Die älteren Romantiker, denen überall das Schöne jenes flammendrote Morgentor war, das am Eingang in das Land der Erkenntnis steht, und die, namentlich durch Friedrich Schlegel, das glühendste Verlangen nach einer neuen und auch nach Neu- und Nachschöpfung der griechisch-römischen Mythologie in sich trugen, sie versuchten, auch die jahrhundertelang innerlich versteinten Gestalten der Huld- und Anmutsgeister zu neuem Leben zu erwecken. Aber es gelingt ihnen nicht, und auch bei ihnen bleiben diese Wesen reiner Schmuck und Zierat ihrer Kunst und ihrer

---

1) Preller S. 486. 488.
2) Ebd. S. 490.
3) Vps. II S. 610.
4) Symbol S. 160.
5) Otto, Dogmatik II, S./S. 1917/18.
6) Krit. Gänge S. 256.

Rede, wobei es nicht immer ohne leere Spielerei abgeht. Sie sind daher nicht zur Gestalt geworden, sie werden häufig nur erwähnt, und wir haben ihre unausgebildete, ihre Keimform vor uns, in der sie dienende Inhalte[1]) sind[2]).

Es ist äußerst anziehend zu sehen, wie Mörike verstanden hat, Musen, Grazien und ähnliche Wesen fast immer aus bloßen starren Requisiten künstlerischen Schmuckes oder allegorisch-symbolischer Sinnesandeutung in innerlich leise und frei fließendes Personeneigenleben umzuformen, auch da, wo sie auf dieser zusammengeschrumpften bezw. embryonalen Entwicklungsstufe stehen. Kurze Beifügungen zur Erwähnung ihres Namens (z. B. „Auf einer Wanderung", Mörike I S. 102. — „An H. Kurtz", ebd. S. 107. — „Antike Poesie", ebd. S. 114. — „Kantate bei Enthüllung der Statue Schillers", ebd. S. 117), oft nur aus einem einzigen Worte bestehend („An eine Aeolsharfe", Mörike I S. 37. — „Inschrift auf eine Uhr mit den drei Horen" ebd. S. 85); selbständige Umschreibungen ihres Wesens („Der junge Dichter", Mörike I S. 17. — „Liebesglück", ebd. S. 121); Hineinziehen ihrer Persönlichkeit in den Alltagskreis von des Dichters eigenem Alltagsleben, das Glanz von ihnen empfängt und Glanz auf sie ausgießt („Muse und Dichter", Mörike I S. 79 f. — „Zur Eröffnung eines Albums" ebd. S. 113 f. — „An Pauline", ebd. S. 155 f. — „An Marie Mörike . . .", ebd. S. 156. — „An Emma von Niendorf", ebd. S. 303): alles das leistet diesen Dienst.

Fragen wir, was für ein Leben das ist, das diese Mörikeschen antiken Dämonen leise durchzittert, so können wir feststellen, daß es sich um eine in gewissem Sinne formale Bereicherung handelt. Diese Wesen werden nicht, was sie vor Jahrtausenden bei ihrem ersten Entstehen waren; — dazu haben sie wohl eine zu lange Versteinerung erlebt — was sie neu gewinnen, ist eben die Lebendigkeit selbst, die in der Form „innerer Grazie" ihre Starrheit hinwegschmilzt. „Innere Grazie" ist der tiefste Grund von Mörikes Kunst und Persönlichkeit, und so kommt es, daß diese Geister uns bei ihm in den meisten Fällen tatsächlich lebendig und vertraut erscheinen. Die Belebung durch Lieblichkeit und Anmut ist eine Belebung ganz im Geiste des griechischen Altertums selbst, dem diese Wesen angehören, ein Fortbilden von Zügen, die klar in ihnen angelegt sind.

Die „holdeste Dryas", die der Dichter in den Versen „An eine Lieblingsbuche meines Gartens"[3]) anredet, „das holde Zwillings-Nymphen-Paar des Fichtenbaums"[4]), sie sind ebenso wie „der freundliche Geist, des Hains auflauschende Gottheit"[5]), der gleichen Art von Neubelebung teilhaftig geworden, sie wirken auch ganz als „innere Grazie"; ihr eigentlicher Inhalt hat dem Platz gemacht, und sie erscheinen von jenen Musen und Chariten ebensowenig unterschieden wie die Horen, die wir ohne weiteres mit ihnen zusammenstellten.

---

[1]) Elster II S. 13.
[2]) Vergl. S. 74.
[3]) Mörike I S. 77 f.
[4]) „Waldplage" ebd. S. 168 ff.
[5]) „Die schöne Buche" ebd. S. 75 f.

In welcher Weise aber eine Neubelebung und Neuschaffung nach inhaltlicher Richtung bei den antikmythischen Gestalten möglich ist, ohne daß fremde Züge hineinkommen, das kann uns ein anderes Gedicht Mörikes zeigen. Ich meine das „Hochzeitlied"[1]. Zunächst haben wir auch hier das Hereinziehen der Muse in das wirkliche, tägliche Leben des Dichters und dadurch von vorneherein eine Erweichung ihres antikisierenden Charakters. Wie das „göttliche Frauenbild" sich vertraulich zu dem Dichter setzt unter die Dorflinden, die mit süßem Licht „des Mondes leiser Zaubertag" umgießt, und wie es mit ihm, einen Kornblumenkranz windend, von seiner Freundin spricht, deren Schicksal sie voraussieht und voraussagt (— was übrigens kaum die antike Vorstellung der Musen enthält —): so tun wir einen hellen Blick hinein in das Naturgenießen und Freundschafthegen Mörikes, in sein Leben, das wohl die Vorstellungen von Huldgeistern heraufbeschwören oder erzeugen mochte. Und in der Tat ist hier denn auch ein Neuerzeugtes heraufgestiegen, das nur noch im Grundriß, der mit Inhalt erfüllt wurde, „Muse" ist. Der Inhalt ist ein anderer geworden, dem ganz ähnlich, was, nach Preller (s. o.), der erste Sinn dieser Geister im alten Griechenland war. Nur hat die Gestalt die „innere Grazie" stark genug in sich bewahrt, sodaß sie nicht Begleiterscheinung, sondern Wesenszug ist wie bei den „Musen" selbst. Im übrigen aber ist diese göttliche Frau, die dem Dichter in dem Erleben der Mondnacht und ihres unergründlichen Zaubers erscheint, ganz zur Vergegenständlichung ebendieses Erlebens selbst geworden. Aber nicht der Nacht selbst leiht sie Gestalt; vielmehr umgibt sie der Duft von Wald und Feld, von Blume und Baum. Einen echten Elementargeist des Waldes meinen wir in ihr zu sehen, eine Elfe oder Fee, wie sie in der Phantasie der germanischen Völker leben; es ist die Eigentümlichkeit dieser Phantasie, daß sie nicht nur die Beseelung einzelner Naturdinge und einzelner Naturelemente vollzieht, wie das bei antik-mythologischen Geistern, etwa den Dryaden, der Fall zu sein scheint, sondern die ganze Fülle der durch die Natur ausgelösten Stimmungen ist in ihr lebendig[2].

So ist Mörike die lebendige Neuschöpfung dieses alten Gutes gelungen, indem germanische, indem deutsche Geistesart die klassische durchdrang. Es ist dieselbe Erscheinung, wie wir sie in dem „Herbstfeuer"-Hymnus (oben S. 71 f.) schon schilderten. Und ebenso wie beides sich dort verschmelzend durchdrang, ebenso atmet hier die Anmut, der „Stil", die Gehaltenheit des griechischen Geisterwesens deutsche ungebändigt strömende Naturtrunkenheit; und das Ueberschäumende, sich ins All Auf-

---

[1] Mörike I S. 38—41.

[2] Uebrigens könnte man wohl für die Belebung der Dryaden, die wir kurz streiften, den Ausdruck R. M. Meyers „Stimmungsgötter" (My. S. 118) anwenden. Zwar sieht R. M. Meyer selbst die Verkörperer dieses Begriffes in den griechischen Musen, Chariten und im Pan; aber das Wort umschreibt an sich aufs treffendste die Mörikesche Art der Belebung dieser Geister. Ihnen allen, wie auch den Dryaden, ist doch mehr zuteil geworden als das, was wir „innere Grazie" nennen. In den Dryaden z. B. sind doch Naturstimmungswerte leise wieder zum Leben erweckt.

lösende, was der deutsche Naturdämon noch von seiner psychologischen Entstehung her in sich trägt, es ist gebändigt durch die feste Formung „innerer Grazie".

Allgemeines über völkische Verschiedenheiten in den Dämonenvorstellungen.

Wenn wir so auch die besondere Art zweier verschiedener Völker- und Kulturkreise glaubten in dem zuletzt besprochenen Gebilde ausfindig machen zu können, so ist doch andererseits nicht zu verkennen, daß, auf das ganz allgemeine gesehen, in den Grundzügen der Seelen- und Dämonenvorstellungen bei den verschiedenen Völkern Uebereinstimmung herrscht, den „allgemeinen Eigenschaften des Menschen . . . . Ausdruck" verleihend; erst „in der Verschiedenheit der Göttervorstellungen" treten die „fundamentalen Unterschiede der Rassen- und Volkscharaktere hervor"[1]), die wir schon hier aufzugreifen behaupteten. Diese Uebereinstimmung in den Grundzügen wird durch das, was wir meinen, auch keineswegs angetastet. Die „Grundzüge" sind jener Grundriß, auf dem sich die Eigenart erst aufbaut, die wir untersuchen; in der grundsätzlichen Vergleichung zwischen pseudoprimitiven Zaubermenschen und pseudoprimitiven Dämonen besprachen wir schon seinen Sinn.

„Uebereinstimmung in den Grundzügen" heißt aber, Uebereinstimmung, solange eine pseudoprimitive Gestalt über das Klassenbildende noch nicht hinübergeschritten ist[2]). Das heißt aber, eine Seelen- oder Dämonenvorstellung gewinnt Besonderes über das Grundschema hinaus als Klangfarbe nach Art dessen, der sie schuf, schon in dem Augenblicke, wo sie in der lebendigen Phantasie eines Volkes oder eines Einzelkünstlers wirklich entsteht. Die „Uebereinstimmung" bedeutet eigentlich nur die Gesamtheit alles dessen, was sich der kritischen Betrachtung in allen derartigen Gestaltungen zu vergleichender Einordnung ergibt, bedeutet eigentlich sozusagen nur das Skelett, die Wirbelsäule des vor uns stehenden lebendigen Körpers. Das ist namentlich so bei den Naturdämonen, weil ja die Art des Erlebens, das zu ihrer Schöpfung führt, je nach Zeit, nach Volk, Landschaft und Kultur verschieden sein kann. Weniger gilt es von den Krankheits- und Wahnsinnsdämonen und von den Seelenvorstellungen und den mit ihnen eng zusammenhängenden Gespenstern. Diese Spiegelungen mythischen Phantasierens erfahren in den meisten Fällen keine eigenartige Färbung; sie sind überall einfach die Umsetzung furchtbarer Erlebnisse in furchtbare Gestalten.

Gespenster Mörikes.

Der rächend wiederkehrende tote Graf in Mörikes „Schatten", die spukende ehemalige Herrin des grauen Schlößchens im „Schatz", sie zeigen beide diesen allgemeinen, jeder Eigenart baren Charakter. Sie treten überhaupt garnicht als Gestalten heraus, sie gehen unter in der an ihnen in Erscheinung tretenden mythischen Vorstellung, sie sind selbst nur diese mythische Vorstellung, sind selbst nur Gestalt in dieser zusammengeschrumpften oder embryonalen Form (s. o.). Sie reichen, namentlich

---

[1]) Vps. V S. 2.
[2]) Ebd.

Form (s. o.). Sie reichen, namentlich die Irmelgestalt, in ihrem Sein und in ihrer Wirkung noch tief in das Reich der Seelenvorstellungen hinein, aber man muß sie, wie alle ihresgleichen, doch schon den sekundären, von dort ausgehenden Dämonenvorstellungen[1]) zurechnen; schon „die im Traum erscheinende Schattenseele ist ..... im Uebergang zum Dämon begriffen, und der im Haus zurückbleibende Geist eines Verstorbenen ist ganz zu einem solchen geworden“[2]), denn, da der erzeugende Affekt „das Zauberhafte“ zum „wesentlichen Attribut des Dämons“ macht, so beginnt die Seele „in dem Augenblick zum Dämon zu werden, wo sie zauberhafte Wirkungen ausübt“[3]).

Zwar ist im Gegensatze dazu die Fee Briscarlatina voll heraufentwickelt zum selbständigen, freistehenden Geisterwesen, aber ausgesprochen deutsche Art ist nicht in ihr zu sehen. Sie ist, wie wir früher sagten, das eindringlichste Beispiel für Werden und Sein des Krankheitsdämons[4]) und zwar des Krankheitsdämons überhaupt, wie er dem mythischen Phantasiegute aller Völker eigen ist. Unnennbares Grauen geht auf uns gleicherweise aus wie auf den jungen Franz von dieser bleichen Gestalt, deren Gesicht nur manchmal fliegende Röte überschauert; und wir fühlen: das ist ein Rest jenes Grausens, das in unentwickelten Kulturen dem Menschen in der unbegreiflichen, fremden Erscheinung von Krankheit (oder Wahnsinn) die boshaft-tückische, verderblich-tötende Fratze eines bösen Geisterwesens entgegengrinsen ließ. Die volle mythische Wirkung dieses Mörikeschen Dämons ist umso merkwürdiger, als die Stilgebung des Gesamtmärchens in der gleichen Auswirkung wie bei der Frau Lichtlein auch in ihm Spuren hinterlassen hat. Nicht nur mittelbar nämlich, durch nachtastendes Untersuchen, kann unsere kritische Betrachtung das Entstehen und Wachsen des Scharlachfiebergeistes erfassen, sondern eine Anmerkung des Hofrats (d. h. des Dichters) selbst behandelt ihn als visionäres Zeugeergebnis einer Einbildungskraft, deren Tätigkeit durch Krankheit gesteigert war.[5]) Aber wie bei Frau Lichtlein, so geschieht es auch hier, und sogar noch in weit stärkerem Grade als dort: die illusionsstörenden Worte bleiben ohne Wirkung auf uns. Wir hören sie wohl, wissen aber kaum recht, „was von all diesen Dingen zu halten sei“, und schließlich behält der Eindruck unmittelbarer mythischer Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit doch die Oberhand. Wir denken hier unwillkürlich an den Feuerreiter. So verschieden die Fee Briscarlatina nach Ausgangspunkt und Sinn von ihm ist, wir haben in ihr doch die gleiche Wirkung reinmythischen Vermögens des Dichters, und diese Tatsache verleiht dem Artcharakter der Gestalt doppelte Glut und Unmittelbarkeit des Ausdrucks.

Krankheitsdämonen Mörikes.

---

[1]) Vps. IV S. 458.
[2]) Ebd.
[3]) Ebd.
[4]) S. S. 55.
[5]) Mörike III S. 70 Anm. — S. 71 Z. 3—5 vielleicht, doch ist es nicht unbedingt so zu deuten, es kann auch das Mythische der F. B. unangetastet lassen, das Frau Lichtleins nur verstärkend.

Natur- dämonen. Wind.

Mehr dichterische, wenn auch noch immer nicht völkisch deutsche bereicherte Besonderheit zeigt das Personenwesen, das Mörikes Anschauung des Windes heraufbeschwört. Ja, in dem einen Falle, im „Lied vom Winde" [1]), hat, m. E., der rein lyrische Charakter des umschließenden Gedichtes dem „Winde" jeden Selbstzweck als Gestalt, damit jeden mythischen Sinn, genommen, und ihm eigentlich nur die Rolle klangsymbolischer Begleitung und Belebung des lyrischen Gehaltes gelassen. Bieses Behauptung, diese Beseelung des Windes klinge ans Märchen an [2]), finde ich daher ebensowenig zutreffend, wie die von Karl Weitbrecht vollzogene Zusammenstellung dieser Gestalt mit dem Frühling des „Er ist's" und mit der Nacht des „Um Mitternacht" [3]).

Ein wirklich selbständiges Wesen ist der Wind dagegen in „Jung Volkers Lied" geworden. Wir bezeichneten dieses Gedicht als Dämonenmärchen [4]). In der Tat erinnert der Dämon, von dessen Ehe mit einem menschlichen Weibe dieser Mythus berichtet, an den inneren Aufbau der Personifizierungen seines Elementes in norwegischen Volksmärchen [5]). Zwar nur vier Zeilen schildern seine Art, aber sie lassen doch eine bestimmte Entwicklungsstufe annehmen, auf der das mythische Wesen steht.

In zwei verschiedenen Ausprägungen treffen wir in mythischer Phantasie die Gattung der äußeren Vegetationsdämonen an, denen wir die Geister des Wetters und Windes zuzurechnen haben [6]): entweder ist der Dämon in der in ihm personifiziert gedachten Naturerscheinung selbst lebend und wirkend vorgestellt und so mit ihr wesenseins; oder aber „die Winde, die regnenden Wolken und Sonnenstrahlen", die von ihm herstammen, werden von ihm als Wirkungen seiner Tätigkeit losgelöst. Dann „sitzt der Wetterdämon hinter der regnenden Wolke verborgen, die Winddämonen haben in den vier .... Enden der Welt .... ihre Sitze. ... Damit weichen zugleich mehr und mehr diese äußeren Vegetationsdämonen den Himmelsgöttern ...." [7]).

Daß es sich in den angeführten Asbjörnsen-Moe-Märchen um die erste Stufe handelt, zeigt ein erster Blick. Für Mörikes Gestalt ist aus dem Wortlaut des Gedichtes an sich nichts zu entnehmen, was zu der einen oder anderen Vorstellungsweise zwänge. Doch scheint mir auch für sie der gleiche Charakter nahe zu liegen. Der ganze Ton des Gedichtes, der Sinn des Erzählungszusammenhanges, der in die Zeugung des „lustigen Kindes" ausmündet, läßt unwillkürlich denken, daß das ungestüm daherbrausende, übermütig umstürzende und durcheinanderrüttelnde Element selbst als lebendiges Personenwesen den Uebermut des kecken Weibes und sie selbst durch seinen Uebermut gefangen nahm; die Vor-

---

1) Mörike I S. 51.

2) A. a. O. S. 213.

3) Mörike I S. 32 und S. 100. — Vergl. über diese zwei Gestalten weiter unten im Teil II b.

4) S. S. 48.

5) Vergl. bei Asbjörnsen-Moe etwa I Nr. 7, 9, 27, II Nr. 11, 15.

6) Vps. IV S. 515.

7) Ebd. S. 519.

stellung eines hinter dem Sturm verborgenen, ihn sendenden Dämons würde viel weniger die Jugendkeckheit und das frühlingsklingende Brausen in sich tragen, das dieses Gedicht und seinen Sänger durchströmt.

Ausgesprochen germanische, deutsche Dämonengestalten Mörikes.

Mit der nächsten Gestalt Mörikes, deren Besprechung wir uns zuwenden, treten wir in eine Klasse von Dämonen ein, die schon in allgemeinen Zügen, dem Grundriß der Mörikeschen Schöpfungen entsprechend, germanische, deutsche Besonderheit zeigen, und die als Gebilde germanischer, deutscher Mythologie der Spiegel sind einer eigenartig starken und einer eigenartig reinen Phantasie. Von den Krankheits- und Vegetationsdämonen und den Gespenstern Mörikes, die wir insgesamt den Spukdämonen zuzurechnen haben, führt unser Weg zu der zweiten Unterklasse dieser Spukdämonen, zu den Naturgeistern.

Verhältnis Mörikes zu diesen seinen Naturgeistgestalten.

Es braucht nicht weitläufig ausgeführt zu werden, wie gerade eine Schöpfung solcher Elementargeister sich bei Mörike fast von selbst einstellen mußte, wie er darin ein echter Sohn seines Volkes war.

Von den frühesten Tagen seiner Kindheit an erlebte der verträumte Knabe tausend Wunder in Wald und Feld, in Berg und Wasser; die Uracher und Tübinger Jahre sind ein Genießen von Freundschaft und Natur; der Pfarrvikar ist ein ruheloser Wanderer auf den Fildern und in den Wäldern und Höhen der Alb; den reifen Mann ergreifen mit Gewalt alle Zauber schäumenden Wasserfalls und spiegelnden Stroms, und den alten sehen wir fast verschollen im goldengrünen Waldesdämmer von Lorch. Bei der plastischen und unleugbar mythischen Form seiner Phantasie[1]) und bei der Kindlichkeit und Unberührtheit seines Genies mußten die tiefsten und feinsten Erlebnisse, die das Leben für seine Seele hatte, sich unbedingt in die Schöpfung mythisch erschauter und mythisch schaubarer Gestalten umsetzen. Es ist denn auch eigentümlich zu beobachten, wie solche Elementardämonen, die in ihm entstanden, nicht nur für seine Kunst, sondern auch für sein eigenes tägliches Leben blutvollste Wirklichkeit gewannen. Vom sichern Mann redet er in Briefen wie von einer ganz bekannten Person[2]); mit seinem Eigennamen wird eine Ortsbezeichnung zusammengesetzt[3]); um den künstlerischen Eindruck der Oper „Il matrimonio segreto" zu beschreiben, spricht Mörikes Freund Kauffmann von der „Sicheren Manns Oper"[4]); Silpelitt, das liebliche Feenkind, ist gelegentlich ein Kobold, mit dem der große Bruder sein kleines Klara-Schwesterlein bange macht[5]); und als Klara groß geworden ist und alt, hört dennoch die Verbindung mit der Märchenwelt nicht auf: ein schalk-

[1]) In ziemlich oberflächlicher und unwissenschaftlicher Weise versucht Ebner (a. a. O. S. 37) eine solche Behauptung als unberechtigt und lächerlich hinzustellen. Doch steht er mit seiner Ablehnung innerhalb der gesamten Mörikeliteratur, soweit ich sehe, vollständig allein.

[2]) Z. B. Herm. Fischer Litgesch. S. 173; Mörike-Kurz Nr. 16.

[3]) Br. I Nr. 49 S. 93 f.

[4]) Lang S. 157 Anm.

[5]) Krauß Einl. S. 71.

hafter Brief des guten Hutzelmännleins läßt seine ihr geschenkte besondere Gunst erkennen[1]); zwischen Agnes Hartlaub, Mörikes liebem Patenkinde, das er fast wie ein eigenes liebte, und dem geheimnisvoll gütigen „Waldwibichlein"[2]) gehen Brief und Einladung hin und her[3]).

Und wie die mythische Phantasie des deutschen Volkes aus seiner einzigartigen Liebe zur Natur heraus Geisterwesen gebar, die Haus und Hof, Erde und Luft, Wasser und Wälder erfüllen und in ihrer Eigenart die innerste, feinste Art dieses Volkes widerspiegeln: so weht auch in diesen Mörikeschen Riesen und Kobolden, in seinen Nixen und Elfen der Atem deutschen Geistes und deutscher Phantasie, die Person geworden sind im Reichtume einer reinen und tiefen Künstlerseele.

Zwar kehren diese Naturdämonen in der Mythologie wohl aller Zeiten und Völker wieder, aber wie schon ein flüchtiger Blick auf griechische oder finnische oder auch nur auf schwedisch-norwegische Riesen zeigen mag, ist die Besonderheit deutscher Bildungen dieser Art unverkennbar.

Die einzelnen ausgesprochen germanisch-deutschen Dämonen bei Mörike. Riesen.

Wohl ist der deutsche Riese gelegentlich auch tückisch; aber wie bei Mörikes „sicherm Mann" ist es mehr plumpe Boshaftigkeit des Ungeschlachten als menschenverderbende Grausamkeit eines bösen Dämons, wie wir sie bei griechischen, finnischen und schwedisch-norwegischen Riesenungeheuern finden. An Mörikes „sicherm Mann" lassen sich überhaupt alle Grundzüge ablesen, die einen rechten deutschen Riesen, „diese uralte Lieblings-Vorstellung der Deutschen", kennzeichnen, in der „das Volk seine naive, ungehobelte Kraft sich zum eigenen Scherze im Spiegel zeigte"[4]). Ungefüge ist er an Leib und Seele, mit gewaltigen Steinblöcken und Felsen wirft er lustig singend umher[5]), wie die Riesen unserer Volksmärchen; trotzig und ohne Hochachtung oder Ehrfurcht vor Göttern und Menschen ist er, wie sein Vater, der Waldschrat, es war, von dessen Wesen überhaupt vieles in ihm lebendig ist; ist doch die Grenze zwischen diesen rauhen, zottigen und wilden Waldgeistern und eigentlichen Riesen überhaupt keine scharfe[6]); wir sehen hier einen Verwandten vom Katzenveit des Fichtelgebirges und vom Rübezahl des Riesengebirges[7]) vor uns. Wie diese plagt und neckt er die Menschen, bestiehlt, seiner Zunft getreu[8]), Bauern und Fischer und haßt, seinem Wesen gemäß[9]), die Spuren jeglicher Kultur, die er selbst in Weg- und Meilenzeiger zu vernichten strebt; und auf der Höhe verwegenen, törichten Uebermutes sehen wir ihn, da er

---

[1]) Br. II Nr. 236, wiedergegeben Mörike III S. 504 ff.
[2]) S. S. 50 u. Anm. 3.
[3]) Krauß Einl. S. 165.
[4]) Vischer Krit. Gänge S. 269.
[5]) Mörike II S. 140 Vers 27—32.
[6]) Grimm My. S. 520.
[7]) Ebd. S. 448; Maync Biogr. S. 367.
[8]) Grimm My. S. 499.
[9]) Ebd. S. 507.

„In Flößerstiefeln vom Gebirg' zum Himmel sich
Verstieg und mit der breiten Hand der Sterne Heer
Zusammenstrich in einen Habersack und den
Mit großem Schnaufen bis zum Rand der Schöpfung trug,
Den Plunder auszuschütteln vor das Weltentor"[1]).

„Lauter Nichts ist sein Tun und voll von törichten Grillen": das ist die Formel für sein Sein und Handeln. Das und nichts anderes ist auch das Wesen seiner „Vorlesungen" in der Unterwelt, wie sie die erste literarische Fassung seiner Gestalt erzählt, ein von K. Fischer mitgeteiltes Briefbruchstück vom Sommer 1825.

Dieses Briefbruchstück verleiht dem „Urwelts-Göttersohn" überhaupt einen viel derberen, roheren Charakter, als er ihm elf Jahre später zuteil wurde[2]). Er erinnert da ganz an die nichtsnutzigen, Schabernack treibenden, gelegentlich derben Spaß liebenden Riesen unserer Sagen und Märchen. Er liest auch dort schon den Seelen in der Unterwelt aus einem riesigen Buche vor, dessen Blätter gestohlene Türen bilden, aber diese Vorlesungen entspringen seiner „fixen Idee, ein Prophet zu sein"[3]), und sie dienen nur der Selbstverherrlichung und seinem lächerlichen Dünkel, nicht der Erquickung der „Geister Unten im Schattengefild' . . . ., Welche da traurig sitzen und forschen das hohe Verhängnis . . . ."; auch dort schon reißt er dem vorwitzigen Satan den Schwanz aus; aber während er diese seine Tat später selbst als siegtragenden Kampf gegen das Böse auslegt, der den Menschen eine Wohltat und den Göttern eine Freude ist, heißt es hier: „ . . . . und legte ihn (den Schwanz) als Zeichele ganz kaltblütig mit den Worten zwischen zwei aufgeschlagene Thüren (eine Abtritts- und eine Saalthüre) ,So! da wöllet mer morga weiter fortmacha' "[4]).

Elf Jahre später gewinnt die Gestalt edleres, zweckvolleres Dasein. Zwar bleibt er immer noch der tölpische, schabernackliebende Berggeist, aber nun treten die Vorstellungen in den Vordergrund, die auch schon in der Volksmythologie die Bildung des Riesen der eines edlen Menschen annähern. Nicht länger mehr ist der Sichere der dumme Töpel, der frech nur auf seine sinnlich rohe Kraft pocht, nicht länger mehr ist er nur ein Feind der Himmlischen, der ihr Gebot und seine eigene Aufgabe verachtet, sondern er ist ihrem Befehle gehorsam, und er teilt den Seelen der Unterwelt das hohe Wissen mit, das ihm, wie andern seinesgleichen[5]), vor Menschengedenken durch ihre Gnade zuteil wurde[6]). So steht in der germanischen Mythologie neben dem stumpfen, täppisch-törichten Riesen der mit uralter Weisheit begabte. Und schließlich gewinnt die Zornestat des Sichern am Teufel denn auch noch bewußt jene fast ethische Bedeutung, die das gleiche

---

[1]) Mörike I S. 163 Vers 35 ff. „Erbauliche Betrachtung".
[2]) Fischer[1] S. 125. Fischer[2] S. 116 f.
[3]) Ebd.
[4]) Fischer[1] a. a. O.
[5]) Grimm My. S. 485. 495. Golther S. 162 f. R. M. Meyer My. S. 123.
[6]) Baechtold D. R. S. 276, Brief Mörikes an Hartlaub vom 20. März 1845.

Motiv in deutscher und nordischer Mythologie gewinnen mag, für den, der es von symbolisch-mythologischer Einstellung aus betrachtet[1]).

Trotzdem ist die Gestalt aber nicht etwa ernster und schwerer geworden. Es ist, als ob die helle, griechisch-heitere Lieblichkeit des Götterjünglings Lolegrin, der mit seinem rosigen Glanze die Höhle des „schwäbischen Cyklopen" erfüllt, streifende Lichter auch auf dessen ungefügen Formen spielen läßt. Gewiß, Suckelborst verliert nichts von seinem vierkantigen inneren und äußeren Wesen, das, wie bei allen seinesgleichen, den Entstehungszusammenhang mit wunderlichen Berg- und Felsbildungen klar erkennen läßt[2]), aber die ernsten und ernsthaften, zwecksetzenden Züge sind wie aufgelöst in Spiel, sind durchtränkt von spritzendem Uebermut, sind vergoldet von funkelndem Humor.

Zwei Entwicklungsstufen weist danach Mörikes sicherer Mann auf[3]): auf der ersten ist er ganz, wie ihn ein Brief Bauers bezeichnet: „ein sonderbarer Gott, eine Art von Hanswurst der Götter"[4]). Diese Gestalt hat der oben angeführte Brief. Zwischen der zweiten äußeren Festlegung in den „Gedichten" und diesem Erstentwurf liegt die geschilderte Hereintragung edlerer Züge in das Bild des ungeschlachten Unholdes. Es ist bemerkenswert, daß dieses Neue, das hinzukam, ganz aus dem Vorstellungsschatze mythischer Volksüberlieferung selbst gegriffen war. Ebenso klingen in sachlichen neuen Motiven, die sich auf das äußere Dasein des Riesen beziehen, keine Töne an, die wir in Riesenmythen nicht gewohnt sind. So ist zwar die Vorstellung von Tiergeistern „bei den alten Germanen nicht nachzuweisen"[5]), aber trotzdem stört z. B. die versteinte „Riesenkröte" nicht, mit der Serachadan Suckelborst, den „sichern Mann mit den wackeren Stiefeln" zeugte, da das Motiv versteierter Riesenleiber im Mythus häufig zu treffen ist[6]), und da eine solche Vorstellung dort wie hier an die mythenpsychologische Entstehung der besprochenen Phantasiestoffe hinanführt.

Neu und Mörikes ganz persönlich dichterisches Eigentum aber ist jener Humor, der in der Endfassung Suckelborsts Gestalt umfließt. Zwar nicht der Humor an sich ist etwas diesem Riesen Eigenes; — gerade der Riese der deutschen Volksphantasie ist der Hauptträger derben, schalkhaften und gutmütigen Uebermutes, ja, er scheint geradezu aus dieser Fähigkeit deutschen Wesens herausgeboren zu sein, im scharfen Gegensatze

---

[1]) Vergl. Grimm My. S. 223 f. Grimm Märchen Nr. 29 „Von dem Teufel mit drei goldnen Haaren"; Nr. 75 „Vogel Phönix". Asbjörnsen und Moe Nr. 5 „Der reiche Peter Krämer".

[2]) Grimm My. S. 499. Golther S. 185.

[3]) R. M. Meyer (Litgesch. S. 196) und Maync (D. R. S. 105) behaupten, die Gestalt des „sichern Mannes" sei eine „mythische Abzweigung" von Wispel, alias Professor Sicheré. Außer einer nicht einmal ganz klaren Briefsstelle in einem Schreiben Bauers an Mörike vom 25. Februar 1828 (Bauer S. XLIII) finde ich keinen Anhalt für etwas Derartiges. Wie und wann die Entwicklung vor sich gegangen sein soll, ist jedenfalls nirgendwo festzustellen.

[4]) Vom 16. 8. 1826, siehe Bauer S. XXXVI.

[5]) R. M. Meyer My. S. 111.

[6]) Z. B. Grimm Sagen II Nr. 233 u. ö.

zu seinen Verwandten in fremder Mythologie. Vielmehr verhält es sich so, daß, wie beim Bonifatius, die Art dieses Humors die Gestalt zu einer solchen erhebt, in der wir urdeutsches Wesen im Spiegel einer tiefen und feinen Dichterseele vor uns sehen, einer Dichterseele, die, „gestärkt am reinen Atem des Homer, von Goldgewölken Attikas umflossen“ [1]), Deutschheit und Griechentum in gottgewollter Einheit in sich verschmolz. Die Art dieses Humors, der durch griechische Anmut zur reinen Schönheit verklärt ist, hat im Gefolge, daß der „schwäbische Cyklop“ bei aller Derbheit und Eckigkeit seines Wesens weit abrückt von allen seinesgleichen in primitiven oder andern pseudoprimitiven Mythen. Ihn als „Epigonen des Riesen (Schlagododro) in Immermanns ‚Tulifäntchen‘ “ bezeichnen, wie Maync und Kosch es tun [2]), geht deshalb wohl nicht an; das Gesagte gilt auch für den Küster in Zachariäs „Murner in der Hölle“, auf den Hermann Kurz hinweist [3]), obwohl starke Uebereinstimmungen nicht zu leugnen sind, und obwohl z. B. die Erzählung von dem Auftrage der Frau Fama (und der Götter) an ihn und von der mühevollen Ausführung des schweren, mühevollen Werkes [4]) fast wie das Vorbild der entsprechenden Mörikeschen Stellen wirken könnte.

Zweierlei leistet dieser Humor: er bedeutet Stilisierung und zugleich Vermenschlichung bezüglich unserer Gestalt im früher dargelegten Sinne [5]). Indem er nämlich den Grundton bildet, auf dem schließlich das Ganze des Spukdämons und seines Märchens ruht, die Farbe, die jedes kleine Teilchen ebenso durchdringt, wie das Blut die Zellen des menschlichen Leibes, so kommen uns alle diese Bilder — trotz aller ihrer Lebendigkeit und Unmittelbarkeit — doch nicht so unmittelbar und hart nahe, wie wirklich primitive Dämonenmärchen. Dadurch aber tritt auch die Gestalt dieses Riesen als eine helle und freundliche vor uns hin, seine Seele und ihr Uebermut sind ein wenig gebändigt und geschmeidigt.

Merkwürdig berühren uns, wenn wir die volle Wirkung dieser Mörikeschen Gestalt erfahren haben, die ablehnenden Worte David Friedrich Strauß', mit denen er Fr. Th. Vischer gegenüber unser Märchen verurteilt [6]). Seine an Mörike selbst gerichteten Forderungen bezüglich einer Abänderung des Teufelsschwanzmotivs [7]) sind ebenfalls nicht ohne weiteres einleuchtend. Vom Standpunkte der Pietät gegen echtes Mythisieren sind sie vielleicht sogar abzulehnen. Zeigt doch gerade unsere Gestalt, daß dieser Standpunkt ganz und garnicht zu Verarmung und Erstarrung führen muß, ist sie doch gerade mit dieser Treue gegen Vorhandenes bis ins einzelne ihres Aufbaues hinein eine besonders eigenartige, besonders lebendige Persönlichkeit.

---

[1]) Mörike I S. 115 „Eberhard Wächter“.
[2]) Biogr. S. 246. Mörike I S. 421. Kosch S. 396.
[3]) Mörike-Kurz Nr. 33 S. 104.
[4]) A. a. O. 5. Gesang.
[5]) S. S. 77.
[6]) Maync „D. Fr. Strauß und E. Mörike“, D. R. Jgg. 29 S. 104.
[7]) Briefe Nr. 40 S. 53.

Ganz anders ist der „Riese", der die Hauptperson in Mörikes Jugendgedicht „Die Elemente" bildet. Nicht ist er die Spiegelung irgendeiner völkischen Eigenart in einer harmonisch geklärten, tiefen und schöpferischen Einzelpersönlichkeit. Vielmehr atmen er und sein Gedicht das ungestüme Ringen einer jungen Menschenseele mit tiefen religiösen Weltanschauungsfragen. Wir haben hier einen der vereinzelten Fälle vor uns, in denen Mörikes Kunst mit Philosophie durchsetzt ist[1]), in denen sie von einem gedanklichen Ausgangspunkte herkommt. Der „Riese", dessen Leiden und Tun uns vor Augen gestellt wird, ist denn auch keine naiv erlebte, sondern eine symbolisierend erdachte Personifizierung eines Naturwesens; er soll in sich „das ängstliche Harren der Kreatur auf die Offenbarung der Kinder Gottes" zur Darstellung bringen. Und in diesem seinem Charakter, der die Grundlinien seines Gattungssinnes vernichtet, ist er ganz ein Seitenstück zu mythischen Gestalten der Romantiker. Zu erwähnen ist er jedoch innerhalb der Gattung von Spukdämonen, die uns hier beschäftigt, weil seine äußere Erscheinung als solche vom Dichter klar als riesische gemeint ist.

Kobolde und Zwerge.

Einfach und klar in seinem Wesen und noch reiner als der sichere Mann dem Typus der Volsmythologie nachgebildet ist dagegen der Vertreter der mythischen Gestaltenklasse, die den Riesen entgegensteht, der Vertreter der Kobolde, das Hutzelmännlein. David Friedrich Strauß' Vorwurf, man wisse nicht, ob es ein Mensch sei oder ein Gnom[2]), erscheint ganz und gar ungerechtfertigt. Daß es sich um ein elbisches, zwergenhaftes Wesen handelt, steht doch außer allem Zweifel. Allerdings ist es weder ein reiner Zwerg, noch ein reiner Kobold, d. h. Hausgeist; beide Gattungen, die auch schon in der Volksmythologie sich eng berühren, und die vielleicht nur im Anfange ihrer psychologischen Entstehung geschieden auftreten, haben an seiner Person Anteil.

Zwerge leben in Bergen und Höhlen, sie heißen „das stille Volk" oder „die guten Nachbarn"[3]), sie haben im allgemeinen Staatenbildung und Könige[4]), und seltener findet man sie als Gefährten und Begleiter einzelner Menschen[5]). Geschieht das, so ist darin schon ein Schritt getan zum Uebergang in den Hausgeist, den Kobold.

Ein solcher Kobold lebt in nächster Nähe des Menschen, in seinem Hause oder in seinem Gehöfte[6]). Damit tritt anstelle der Tätigkeit, welche die Zwerge als kunstreiche Schmiede in den Klüften und Höhlen der Berge übten, die Hülfe des Geistes bei häuslicher Arbeit. Durch das nahe Zusammenwohnen bildet sich allmählich zwischen Mensch und Geist ein nahes und vertrauliches Verhältnis heraus, in dessen Betätigung der Kobold gar oft zum Schutzgeiste des Menschen und seines Hauses werden

---

1) Vergl. Krauß Litgesch. S. 106.
2) Briefe Nr. 292 S. 318 f.
3) Grimm My. S. 425.
4) Ebd. S. 421.
5) Ebd. S. 434.
6) Ebd. S. 466.

kann. Manchmal jedoch wird aus dieser treuen Anhänglichkeit unerträgliche, trotzig-übermütige Unvertreibbarkeit, und der Hausgeist wandelt sich zum Plage- und Poltergeist. Solche Plage- und Poltergeister haben oft etwas grausig Gespenstiges, etwas Uraltheidnisches an sich, das Gehaßte mit Tod und Verderben straft [1]; oft aber sprüht auch aus ihnen neckischer Uebermut wie Sonnenlicht kindlich lachend heraus, wie bei jenem Niß Puk, der, als man vor ihm das Haus geräumt und ein neues bezogen hatte, als letzter auf dem Besen der Magd den alten Aufenthaltsort verließ und einer Begegnenden von dort herab zurief: „Wir ziehen um!“ [2])

Mörikes Hutzelmännlein ist wohl ein Schutzgeist des Märchenhelden und seiner Geliebten zu nennen. Aber er ist nicht in seiner Umgebung gedacht, nicht mit ihm unter einem Dache wohnend, wie die Kobolde primitiver Mythologie. Er hat es auch nicht mit der gewöhnlichen Tätigkeit dieser Geister, aber ebensowenig mit den kunstvollen Verrichtungen der Zwerge zu tun; an sie erinnert nur sein Auftreten als Bergmann am Ende des Märchens.

Die Fähigkeit, unsichtbar zu werden, „in einem Hui“ zu verschwinden und ebenso plötzlich wieder aufzutauchen, teilt er mit allen Dämonen und dämonischen Wesen, und der Zug, daß er der Menschen und ihrer Hülfe ebensosehr bei einzelnen Gelegenheiten bedarf, wie sie der seinen, kehrt für seinesgleichen in der Volksmythologie immer wieder [3]).

Schließlich erscheint das Hutzelmännlein betrügerischen Neidern seiner Schützlinge gegenüber auch in der Rolle des Poltergeistes; natürlich zeigt er dabei nicht das unheimliche Gesicht jener gespenstigen Art, sondern das schalkhaft-schadenfrohe Niß Puks.

Ein besonderes Kennzeichen der Zwerge und Kobolde ist manchmal ein Stiefel oder Schuh. Die Verknüpfung dieses Kleidungsstückes mit ihrer Person drückt häufig schon ihr Name aus [4]). Aus diesen Vorstellungszusammenhängen heraus, die auf uralte mythische Motive zurückgehen, wie sie z. B. in den Sieben-Meilenstiefeln unserer Märchen erhalten sind [5]), hat Mörike seinem Hutzelmännlein eine besondere Bedeutung und einen besonderen Sinn zuteil werden lassen. Er macht den Kobold nämlich zu einem Schutzpatron des Schusterhandwerks. Das ist eine Vorstellung, die, soweit ich sehe, in der Volksmythologie nirgends eine Parallele hat. Trotzdem ist sie aber tatsächlich nichts als die Fortführung eines schon dort im Keim Angelegten in gerader Richtung, nichts als das Herausspinnen des Mythischen aus sich selbst.

Das müssen wir überhaupt für diese Mörikesche Gestalt noch einmal feststellen: obwohl das Märchen der Mörike-Literatur als das eigenartigste seines Dichters erscheint [6]), ist doch das Hutzelmännlein selbst so stark, wie

---

[1]) Grimm My. S. 477, 481, Sagen Nr. 74, 75, 78 u. ö.

[2]) Müllenhoff Sagen Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig Holstein und Lauenburg. Kiel 1845. S. 335 Nr. CDXLIX.

[3]) Grimm My. S. 425 f.

[4]) Grimm My. S. 471.

[5]) Ebd.

[6]) S. S. 57.

faſt kein Zaubermenſch oder Dämon außer ihm, mit allen Faſern ſeines Leibes und ſeiner Seele eine Schöpfung ganz nach den Zügen reiner Volksmythologie. Natürlich verleugnet kein Geſchöpf Mörikes den Stempel ſeines Geiſtes, aber am Hutzelmännlein fallen individuelle Züge nicht ſehr ſtark in die Augen. Vor allem deckt ſich hier auch die Art des Humors, der ihn mit ſeinem Mythus verſonnt, faſt ganz mit derjenigen der Volksſeele. In anderen Fällen war es Humor in der Form der „inneren Grazie“, was ein mythiſches Gebilde als Eigentum Mörikes kennzeichnete. Das Weſen des Hutzelmännleins beſchreibt unter dieſem Geſichtspunkte treffend Klaiber, wenn er ihn den „ehrlichen Kerl“, den „Typus des derb gutmüthigen Bürgerhumors von glücklichſter Urſprünglichkeit . . . .“ [1]) nennt.

Waſſergeiſter. Verbindet in der Volksmythologie die Zwerge, Kobolde und Elfen mit den Menſchen ein Hin und Her gegenſeitiger Hülfeleiſtungen [2]), und iſt daher das Verhältnis der Menſchen zu dieſen Geiſtern des Waldes und Feldes, des Hauſes und Hofes, oft ein vertrauliches, faſt immer ein verhältnismäßig harmloſes, ſo iſt das bei den Waſſergeiſtern ganz anders. In ihren Geſtalten hat ſich die Spiegelung jener urſprünglichen, peſſimiſtiſchen, von Furcht und Grauen beeinflußten Art mythiſcher Phantaſie noch treuer und reiner bewahrt, als es in den ruhigeren und freundlicheren andern Dämonen der Elemente und der Natur der Fall iſt. „ein zug von grauſamkeit und blutdurſt“ geht durch faſt alle von ihnen erzählten Mythen, „der bei dämonen der berge, wälder und häuſer nicht leicht vorkommt“ [3]). So weiß man von dem Waſſermann zu erzählen, der einen kühnen Schwimmer grauſam tötete, davon man noch „die gezwickten Mäler, von Blut unterlaufen“ am ganzen Leibe des Toten ſehen konnte [4]). Oft auch tritt der Waſſermann in menſchlicher Geſtalt, mit einem grünen Hut auf dem Kopfe, unter die im Freien tanzenden Menſchen, ergreift eine Jungfrau und verſchwindet mit ihr vor den Augen der Umſtehenden in den Wellen des Fluſſes oder Sees [5]). Auf dem Grunde des Waſſers, in ſeiner Behauſung, hält er die Geraubten feſt, die nun unter ſeiner grauſamen Gewalt ſchwere Leiden zu ertragen haben [6]). Ebenſo heißhungrig iſt er nach Seelen von Ertrunkenen, und auch ſie bewahrt er in der Tiefe, wo er zu Hauſe iſt.

Wenn nun die Nixen auch nicht ganz ſo blutdürſtig ſind wie ihre männlichen Genoſſen, ſo ſtehen ſie ihnen doch an Grauſamkeit kaum nach. Durch den Klang betörenden Geſanges, den ſie wie Muſik überhaupt, wie Tanz, gleich den Elfen über alles lieben [7]), ziehen ſie Jünglinge und Männer in ihre feuchte Tiefe; und manch einer mochte ihnen wohl mit

---

1) A. a. O. S. 24
2) Grimm My. S. 425, 429, 480.
3) Ebd. S. 462.
4) Grimm Sagen I Nr. 54.
5) Ebd. Nr. 51.
6) Grimm My. S. 463.
7) Ebd. S. 460.

Leib und Seele für immer verfallen, wenn er sie in der betörenden Schönheit ihres Leibes in schwüler Mittagsstunde halb aus den Wellen emportauchen oder am Ufer sitzend ihre langen goldnen Haare kämmen sah [1]).

In dem Gedichte „Vom Sieben-Nixen-Chor“ ist der Magier Drakone ganz dem blutdürstigen Wassermann des Volksmythus nachgebildet, der Sterbliche durch Gesang aus dem See verlockt [2]) oder Menschenkinder in Menschengestalt täuscht und sie in ein feuchtes Grab zieht. Er hat die zauberische, täuschende Gestalt eines Mannes „von ernster Schöne“, er hat den verwirrenden Gesang

„Von der Erde, von dem Himmel,
Von dem Traum der Elemente,
Vom Geschick im Sternenkreise.“

Und so betört er das „edle Königskind“, so verlockt er die Prinzessin Liligi, die, ganz in seinen Märchensang und in den dämonischen Zauber seiner Schönheit versunken, die Gefahr nicht ahnt, der sie am Ende erliegt.

„Und er singt das letzte Märchen,
Und er küßt die letzten Küsse;
Lied und Kuß hat ausgeklungen,
Aber sie erwacht nicht mehr.“

Und dann rauscht er, ihre Leiche im Arm haltend, „nieder in die Wogen“ und führt, als ein zweiter Fitcher,

„. . . . . die junge Fürstin,
Daß auch sie zur Nixe werde, [3])
Als willkommene Genossin
In dem Sieben-Nixen-Chor.“

Beim Lesen dieser Mörikeschen Ballade packt uns das ganze unheimliche Grausen, das uns in den Wassermannsagen der Brüder Grimm anrührt, das die Schöne ergreifen mochte, die im Reihen unter der Linde plötzlich die Fischgrätenzähne ihres Partners blecken sah. Und die sieben Schwestern dort unten in der grünen Tiefe, die, mit Wasserrosen in den Händen, still, „zum Lichte empor“ „lauschen“, die „zum Spiel krystallner Glocken“ wilde Tänze wirbeln, die den Königssohn, der mit dem Schiff in ihre Tiefe sank, mit trügerischen Worten in ihre Arme und in qualvollen siebenfachen Tod locken: sie sind ganz das weibliche Gegenstück dessen, der ihre Geschichte der betörten Prinzessin Liligi wie die Verkündigung ihres eigenen Schicksals vorsingt.

---

[1]) Grimm My. S. 459.

[2]) Grimm My. S. 460 f.

[3]) Das ist kaum wörtlich gemeint. Vom Wassermann Geraubte werden zwar zur Mutter seiner Kinder, wie z. B. die schöne Hannale (Lilofee), aber sie nehmen keineswegs etwa den Charakter von Nixen an. Höchstens könnte man vielleicht an die norwegischen „Draugen“ oder an isländische Seehundssagen denken, siehe Golther S. 147. — Das Motiv ist in neuester Zeit geradezu vollkommen in der Vereinigung von Volkstümlichem und künstlerisch Individuellem als Ballade gestaltet von Agnes Miegel unter dem Titel „Die schöne Agnete“.

Nun ist nicht zu leugnen, daß die Stilgebung dieser Ballade sehr eigenartig ist. Mayne erinnert an Heines „Donna Clara" und „Bimini"[1]. An derartige Schöpfungen Heines ist auch ohne Frage zu denken bei dem zierlichen Tone dieses Mörikeschen Gedichtes, das ein wenig nach spanischer Grandezza klingen will. Selbstverständlich bleibt das nicht ohne Wirkung auch auf die Gestalt des Wassermanns und seiner Nixen. Aber hier, wie schon ein paarmal, machen wir die merkwürdige Beobachtung, daß der aus mythischer Phantasie geborene Klang einer Gestalt stärker ist als die Wirkung einer Stilgebung, die versucht, den mythischen Affekt zu dämpfen. Der Magier Drakone, der mit Sang und Märe die ahnungslose Prinzessin zum Tode betört, er ist der furchtbare, grausam-unheimlich-böse Wassermann der Volkssage und uns ebenso gespenstig nahe wie dieser; und vor seinen Gefährtinnen, den sieben Schwestern, mögen wir uns ebensosehr fürchten, wie vor den Verlockungen und Vernichtungen der Nixen, die überall in Flüssen und Seen, in Bächen und Meeren Verderben wirken.

Diese Unberührtheit der mythischen Unmittelbarkeit ist in diesem Falle, m. E., ziemlich erklärlich. Das, was hier Mörikes Eigentum ausmacht, ist der Stoff, ist die Verkörperung erlebter Naturgewalt, erlebter Naturstimmung. Die Form aber, in die dieses Erleben hineingegossen wurde, sie war etwas Fremdes. Wir wiesen auf Heine hin, und es leuchtet ohne weiteres ein, wie ein Dichten in einem Heineschen oder Heine ähnlichen Stile etwas ist, das einem Verkörpern und Sichtbarwerden Mörikescher Seelen- und Erlebensart strack zuwiderläuft. Die Gestalten Drakones und der Nixen gewinnen denn auch durch den Dichter keine Bereicherung; die Stilisierung des Gedichtes hat ihr Wesen unangetastet gelassen; sie stehen verhältnismäßig vereinzelt da in dem abgestumpften Klassencharakter, den sie aufweisen.

Nicht viel anders verhält es sich mit der Frau Done des Gedichtes „Zwei Liebchen", die zuerst mit glänzenden Gaben Braut und Bräutigam betört und dann am Ende die Verblendeten hinabzieht in ihre tödlich-kalten Wellen. Treffend schildert sie Heilmann: „. . . die Frau Done ist eine Loreley-Figur. Zwar nicht durch ihren Gesang, aber durch herrliche Gaben, die sie zauberisch aus den Wellen sendet, lockt sie Menschen an, umgarnt sie Jüngling und Maid, um sie dann in die Tiefen der Donau zu ziehen"[2]. Nimmt man hinzu, daß hier der Stil im allgemeinen ganz der des Volksliedes ist, wie wir das in dieser Strenge in den Gedichten Mörikes nicht ein zweites Mal finden[3], so ist leicht einzusehen, wie wir hier einen Dämon vor uns haben, der sich von seinesgleichen in den Phantasieen der Volksseele garnicht unterscheidet.

---

[1] Mörike I S. 433.

[2] A. a. O. S. 28.

[3] Ebd.; Fischer² S. 46, 119. — Sonst ist das Verhältnis Mörikes zu Gehalt und Stil des Volksliedes so, daß er bei aller Treue und Keuschheit gegen beide doch nicht verhindern kann, daß das feine und tiefe Antlitz seiner Seele überall klar hindurchscheint und den Adel des adligen noch erhöht.

Eigenes Leben als Spiegelung und Verkörperung einer individuell bestimmten künstlerischen Eigenart und eigenen individuell bestimmten Lebens werden die Wassergeister bei Mörike erst dann zeigen, wenn sie ihren rein grausig-grausamen, todbringend-blutdürstigen Charakter gemildert haben. Denn obwohl der Seele Mörikes die dunklen Schauer der Gespensterangst, das dämonenfürchtende, dämonengebärende Bangen vor dem geheimnisvoll-„satanischen“ Untergrunde der Natur und ihrer Elemente keineswegs fremd waren: so war seine Seele im Grunde doch so vertraut daheim in der Natur und in ihren Erscheinungen, so sehr ein Stück von ihr selbst, daß ihr als Ausdruck ihrer selbst und ihrer Heimat freundliche Geisterwesen erwachsen mußten.

Die mildere Auffassung der Wassermänner, namentlich aber der Nixen, kennt der Volksmythus recht wohl; sie geht, unbekümmert um den Widerspruch, neben dem andern Vorstellungskreise her. Nun tönt nicht mehr nur der Untergang schaffende, menschenvernichtende Sirenengesang aus ihrem Munde, sondern in schmerzlichem Wehklagen und dumpfem Seufzen trauern sie über eigenes Leid und über eigenen Schmerz[1]. Nun sind sie nicht länger mehr nur widergöttliche, heidnisch-rohe Verlorene, sondern mit Tränen in den Augen flehen sie um Erlösung und jammern über den Verlust ihrer Seligkeit[2]. Nicht länger nur töten sie grausam Mann und Weib, Kind und Jüngling, sondern mit Güte empfangen sie die im Flusse Untergegangenen oder in ihren Brunnen Gefallenen[3] im Glanze ihres leuchtenden Palastes[4]; zu den noch auf der Oberwelt Wandelnden aber kann sich manchmal sogar ein Hülfe- und Vertrauensverhältnis herausbilden, wie es Menschen und Kobolde nahe verband[5]. Zwar bleibt wohl in allen diesen Fällen das Unheimliche noch immer stark, aber es erfüllt nicht mehr mit den gespenstischen Beängstigungen, die von den härteren Geistern ausgehen; es kann häufig sogar mehr des Anreizenden, Verwirrenden, Betörend-lieblichen als des Schauerlichen in sich tragen.

Die Geister, die um Mitternacht mit Fackellicht und Trauerklage ihren König im Mummelsee, diesem mythenumrauschten, strudelreichen Wasser[6], begraben, sie erwecken in jedem, der ihrem nebelhaften Zuge zusieht, heimliches Grauen; aber das Leid, um das sie „schwirren in leisen Gebeten“, bringt sie unserm Herzen näher und läßt ihre Welt an unsere anstoßen. Während den Inhalt der Geisterklagen im Volksmythus vereitelte Pläne und Bedrängung durch das Christentum ausmachen, hat Mörike diesen Inhalt hier, unter Benutzung eines ebenfalls volksmäßig-mythischen Motivs[7], zu menschlich-seelischer Bedeutung erhoben.

---

[1] Grimm M. S. 465 f.
[2] Ebd. S. 461 f. 462 Anm. 1.
[3] Ebd. S. 464 f.
[4] Grimm Sagen I Nr. 52.
[5] Ernst Meier Märchen Nr. 48 S. 165—174.
[6] Maync Mörike I S. 420 f.; R. M. Meyer My. S. 103.
[7] S. S. 49.

Die früher erwähnte Stilisierung[1]) bringt es vollends zuwege, daß Affekte der Furcht uns aus diesen Wassergeistgestalten kaum gegenwärtig wirklich anhauchen, sondern daß sie nur von ferne um die Erinnerung an ihr Werden und Sein herumspielen.

Bringt es in den „Geistern am Mummelsee" der Inhalt der Mythe und die daraus folgende Anzahl der erscheinenden Wassergeister von selbst mit sich, daß ihre Gestalten ein ziemlich blasses, allgemeines Wesen nicht verleugnen, so wird dagegen die als Einzelheld einer Mythe auftretende Nixe Mörike schon von selbst zur Bereicherung und Ausbreitung drängen.

Die Nixe Binsefuß bezeichnet denn auch einen großen Schritt über die Geister am Mummelsee hinaus. In ihnen: die Milderung des allzu kraß Gespenstigen, Grausigen durch das Lebendigmachen eines menschlich-weichen Zuges an ihnen und durch stilisierte Formung. In ihr: die Umwandlung jener Art in ihr sonnig-übermütiges Gegenteil durch die Bereicherung ihrer Person mit schönen und hellen Zügen, die sie als Eigenwesen aus dem unausgesprochenen Typencharakter deutlich herausheben. Wir sehen sie im hellen Vollmondschein über das Eis hintanzen — ein Bild, das an dänisch-norwegische Vorstellungen vom Nissen[2]) und deren Klangfarbe erinnert und vielleicht ein wenig an die nordische Luft in Selma Lagerlöfs „Gösta Berlings Saga".

Von grausamer Sinnesart ist nichts mehr in „des Wassermanns seinem Töchterlein" zu spüren, und selbst die charakteristisch nixenhafte Herrschafts- und Besitzanmaßung über alles, was im Wasser lebt und webt, spricht sich aus in gutmütig-neckendem Spott über den „Fischer-Matz", den „alten Tropf"; zur Tochter des übermütig Verlachten aber hat sie eine herzliche Zuneigung gefaßt und schenkt ihr eine von den Gaben, die ihren Besitzer nie verarmen lassen, weil sie nie abnehmen[3]).

In diesem hellen, harmlos fröhlichen Wesen der Nixe Binsefuß spiegelt sich recht die eigene harmonische Seele Mörikes wieder. Ihren Artcharakter als Wassergeist, als Dämon, büßt die Gestalt aber trotzdem ganz und garnicht ein. Klar und unverblaßt treten die Vorstellungen und Motive dieser Wesen in ihr in Erscheinung; nur sind sie von jener milderen, freundlicheren Art, welche die Volksmythe auch kennt.

Mörikes reichste und reinste Nixengestalt aber ist die Schöne Lau. In ihr tritt die ganze lebendige, leuchtende Wunder- und Märchenfülle seiner reinen Seele, das ganz zwecklos-harmonisch-selbstvergessene Spiel seines Kindergemütes, der ganze Zauber seiner keuschen und klaren Persönlichkeit vor unser Auge.

Das Eigenartigste an dieser so individuell dichterischen Gestalt aber ist ihr Verhältnis zu den artbildenden Wesenszügen der durch sie dargestellten mythischen Klasse. Sie sind nämlich keineswegs

---

[1]) S. S. 49 f.

[2]) Grimm My. S. 479.

[3]) Vps. V S. 164. — Vergl. z. B. Grimm Sagen Nr. 74 S. 103; auch das Hutzelbrot und seine Parallele in dem Grimmschen Märchen „Das Wasser des Lebens" a. a. O. I Nr. 11 S. 89.

etwa verwischt, wie man es bei der engen Verbindung der dichterischen Eigenart mit der Gestalt fast erwarten mußte. Sondern zunächst einmal hat die Lau alle die Eigenheiten, die der Volksmythus den Nixen und ihren Verwandten, den Schwanjungfrauen [1]), zuschreibt.

So erscheint sie, gleich der Frau Holle und anderen Wasserweibern, halben Leibes aus der Flut tauchend und von wunderbarer Schönheit, die Menschen bezaubert und im Manne Verlangen erweckt nach dem Kusse ihres Mundes. So erregt sie in unberechenbar arger Laune Strudel und Ueberschwemmung und zieht einen übermütig Vorwitzigen in die Wellen ihres Teiches, um „den ohnmächtig gewordenen jämmerlich verschmachten und verfaulen“ [2]) zu lassen. Wie heidnischen Gottheiten und anderen Wasser- und Naturgeistern bringt man ihr Opfer, wirft man ihr kostbare Gaben und Geschenke hinunter, um ihren Unmut und verderblichen Zorn zu besänftigen. Wie alle ihresgleichen betrachtet sie alles in ihrem Wasser Befindliche als ihr eifersüchtig bewachtes Eigentum: „vergesset nicht das Lot! der kleine Schuster soll es nimmermehr bekommen“ [3]), so mahnt sie noch beim Abschied ihre Gefreundeten; auch sie duldet es nicht, daß man die Tiefe ihres Blautopfes ausmißt, gleich jenem Nix im Titisee, der mit furchtbarer Stimme dem Messenden zurief: „Missest du mich, so fresse ich dich!“ [4]); am Ende des wieder heraufgezogenen Seils findet der alte Kurt, der den Versuch gewagt hatte, ein anderes Lot befestigt, als er hinabgelassen hatte, wie es ebenso Leuten am Huntsöe geschah [5]).

Wie aber in den Geistern am Mummelsee schon der finster-verderbliche Charakter wenigstens gemildert erschien, und wie er in der Nixe Binsefuß vollständig verschwunden war: so sind es auch hier bei der Lau, und bei ihr ganz besonders stark, die hellen und freundlichen Wesenszüge der Volkssagen-Wassergeister, die ihre Person erfüllen. Indessen nicht wie bei der Nixe Binsefuß sind sie allein vorhanden, — dem widersprechen ja die gezeigten Parallelen — aber sie sind stark und herrschend genug, um ihrer Gestalt auf dem Hintergrunde einer ernsteren und strengeren Erscheinung milde Linien zu verleihen und die Anmut eines harmloseren Wesens. Ihre ganze Geschichte ist in die Herzlichkeit eines vertraulichen Treu- und Freundschaftsverhältnisses zu einem frohen, dicken „Biederweib“ und deren Haus hineingesponnen, ja, am Ende erklärt sie sich zum Schutzgeiste wandernder Schwaben; und ihr herbes Leid, davon nur ein fünfmaliges helles Lachen sie erlösen kann, greift uns weit näher ans Herz, als der Geister Klage um ihren König.

Dem Kloster als dem Vertreter des Christentums ist sie zwar feind, aber dennoch lauscht sie voll Freude und Andacht den Klängen, die Pater Emeran dort seiner Orgel entlockt, denn Musik liebt sie, wie alle Wasserfrauen; zwar ist ihr die Welt des Klosters, die Welt des Christentums,

---

1) Grimm My. S. 459 f.
2) Mörike III S. 123 Z. 1—6.
3) Ebd. S. 142 Z. 31 f.
4) Grimm My. S. 564.
5) Ebd.

fremd, aber dennoch hört sie gerne zu, wenn Frau Betha, die Brille auf der Nase, das Weihnachtskripplein für die Enkelkinder in Ordnung bringend, die alten heiligen Geschichten erzählt, von Maria und Joseph und dem Kindlein im Stalle zu Bethlehem, von den Engeln und Königen, die es anbeteten. „.... die Wasserfrau mit höchlichem Ergötzen sah ihr zu, sowie sie auch gerne vernahm, was ihr von heiligen Geschichten dabei gesagt wurde, doch nicht, daß sie dieselben dem rechten Verstand nach begriff oder zu Herzen nahm ....“[1]).

Die Eigenart des grausamen, verlockendschönen und verlockendverderblichen, willkürlich peinigenden und ebenso willkürlich gnädigen Wasserweibes hat sich mit der Besonderheit desjenigen verbunden, das dankbar ist, das seelisch leidet. An dem letzten Einzelbeispiele aber ist die Verbindung beider und ihre Einwirkung aufeinander klar zu greifen. Und da sehen wir: nicht stehen die zwei Vorstellungsreihen da, wie im Volksmythus, als ein sich widersprechendes Nebeneinander, als unvereinbare Gegensätze, sondern sie erscheinen wie verschiedene, aber einheitlich zusammengefaßte Wesensseiten einer einzigen reichen Persönlichkeit; in gewisser Weise hat eine Verschmelzung stattgefunden, und es entsteht ein Gebilde weder von allzu harter, noch von allzu weicher Färbung. Eine Vorstellung aus dem einen Kreise — hier z. B. die Feindschaft der Wassergeister gegen das Christentum[2]) — wird mit einer aus dem andern verbunden, — hier etwa ihr Verlangen nach seinen Segnungen — und das, was aus ihrer Vereinigung herauswächst, ist ein lebendig-selbständiges Drittes — hier ein fernes Ank.ingen des Heidnischen, unserer Welt Fremden, das aber zugleich eine herbe Gefühlstiefe darstellt für Heiligkeiten und Ewigkeiten. Oder die Wasserfrau lauscht mit einem Blätterkranz um Kopf und Hals der Musik, die aus dem Kloster schallt: ihr heidnischer Widerstand ist gemildert, und wir fühlen eine Verwandte in ihr, die sich der Gewalt der Töne hingibt. Das Gründen ihres Teiches vereitelt sie; aber es ist eine schöne und holde Gabe, die dem Kurt von unten heraufkommt. Oder die verlockende Schönheit ihres Leibes läßt den Koch ihren Mund küssen: sie selbst aber kennt nur das vertraulich freundschaftliche Verhältnis zu ihm und den Seinigen; sie zieht ihn nicht in die Tiefe, sondern dankt ihm für Hülfe und Wohltat; nicht ist die Schönheit ihr ein Mittel, um Jünglinge und Männer in ein feuchtes Grab zu locken, im Gegenteil, wie eine Menschenfrau straft sie den allzu übermütigen, kecken Freund für seine Verwegenheit: „Solch einer Witzung brauchte es, damit er sich des Mundes nicht berühme, den er geküßt ...“[3]).

Das eigentliche Wesen und Geheimnis der Lau aber ist in diesem allen noch nicht gefunden. Sie ist gewiß diese Verschmelzung herber und weicher Nixeneigenart. Aber sie ist viel mehr als das, ist viel mehr als das in seiner stärksten Wirklichkeit. Die Verschmelzung und ihr harmonisch-abgetöntes Ergebnis sind das Gefäß für ein schier unergründlich tiefes,

---

[1]) Mörike III S. 132 Z. 18—21.
[2]) Grimm My. S. 461, 466.
[3]) Mörike III S. 140 Z. 34 f.

schönes und helles Leben. In diesem Leben erhält der tiefste Wesensgehalt dieser Wasserfrau, der treuen Bewahrung echten Art- und Klassencharakters recht zum Trotz, einen dem primitiv Mythischen vollkommen abgewendeten Sinn. Geben wir uns dem Eindrucke ihrer Person ganz hin, so geschieht es nämlich, daß wir uns in dem Reichtume einer ganz besonderen, wie uns scheinen will, menschlichen Persönlichkeit finden mit all ihren geheimsten Tiefen, mit dem Reiz unvergleichlicher Naturhaftigkeit und mit dem Glanz leuchtender Reinheit.

Die Lau ist wie ein Naturkind im edelsten Sinne. Sie ist wie solche Menschen, in denen Natur ungebrochen lebendig ist. Sie ist wie solche Menschen, die selbst ein Stück Natur sind. Unberechenbar wie das Element, sprühen und spritzen aus solchen Menschen Regungen und Willensverwirklichungen heraus, die den braven, biederen Nächsten wohl als Laune und Verwegenheit erscheinen mögen. Aber solche Menschen sind eine Herzensfreude in ihrer klaren Frische und in ihrer reinen Ungebrochenheit. Sie sind wie Sprache der Natur, wie Sprache des wahren, reinen Lebens an die Menschheit und wie die Darstellung von beidem. So fühlen wir auch die Lau als eine solche Offenbarung des ewig fließenden Lebens der Natur. Die Züge ihres Wesens, die ihrer Zugehörigkeit zu den Wassergeistern entstammen, gewinnen nun einen ganz anderen Sinn. Das heißt nicht etwa, daß wir es nun mit Allegorie zu tun hätten, oder daß die mythischen Vorstellungen und Motive ihre mythische Stärke und ihren mythischen Klang verlören, und wie bei Ulmon, mehr noch bei der Elisabeth des Nolten, zum reinen ideogrammischen Analogon würden[1]).

Nein, die Vorstellungen und Wesenszüge in ihrem Inhalte bleiben. Aber sie sind jetzt der Hintergrund einer reichen menschlichen Eigenart, sie bedeuten die heimlichsten Quellen, aus denen das Leben einer solchen menschlichen Besonderheit fließt. Die harten, fast grausamen Eigenschaften sind nur noch Herbheit und Kraft; durch sie kommt in die weichen, lieblichen Linien der Gestalt Festigkeit und Stärke, und sie gewinnt das eigentümlich frische und urwüchsige Wesen, das ihren Grundton ausmacht, eine Jungfräulichkeit, deren Keuschheit von selbst die verlockend-erotischen Züge der primitiven Nixen ausschließt.

Jungfräulichkeit und Herbheit im Sinne des Frischen, Kräftigen ist das Innerste ihres Wesens, und dieser Klang übergießt jeden Sonderzug mit seiner Farbe. Er selbst aber ist wie die Umsetzung des stofflichen Lebenselementes der Lau ins Geistige. Frische Herbheit und Jungfräulichkeit fühlen wir in dem Hereinziehen des Hirten in ihren Teich, den sie dann doch entkommen läßt: hätte sie wohl geschlafen, wenn sie ihn verderben wollte? Wir glauben ihr keine blutdürstige Regung, und ihre Tat ist eine Tat leicht erregten Zornes, schnell bereiter Naturwüchsigkeit. Ihr Widerstand gegen das Christentum, durch innige Verschmelzung mit der Gegenvorstellung schon herabgemildert zur Verständnislosigkeit, erscheint nun als die Naturhaftigkeit und Naturreinheit einer kindlichen Seele, die durch Kultur noch ungebrochen ist, erscheint wie die arglose Unschuld

---

[1]) Vergl. S. 108 und die vorhergehenden Ausführungen über U. u. E.

eines Kindes selbst, das in treuherzigen Liedern vom lieben Herrgott im roten Rock[1]) singen mag, ohne irgendwelche Ehrfurcht zu verletzen. Ihre Schönheit am wenigsten ist dämonischer Art. Ganz leise nur klingt das erotische Motiv in der Koch-Episode nach. Aber ganz im Widerspruche dazu steht das Verhältnis der Lau selbst zu dieser ihrer Schönheit (s. o.). Die Freude an Musik, Rätsel und Märchen ist die natürliche Freude eines natürlichen Kindes. Die Liebe und das Vertrauen zu Frau Betha und den Ihrigen ist die schlichte, arglos-treue Selbstverständlichkeit einer kindlich reinen Seele. Und an ihrer Trauer und Freude nehmen wir teil als an Trauer und Freude eines herzlich lieben Menschenkindes. Die Tatsache aber, daß sie „von Mutterseiten her halbmenschlichen Geblüts[2])" ist, bedeutet uns, außer dem mythischen Sinn, eine Art Bestätigung für unsere Auffassung ihrer Person.

So ist nnter Mörikes Händen diese Wasserfrau ganz zur Darstellung einer besonderen, reinen, starken und naturnächsten, naturdurchtränkten Menschenseele geworden. Das Einzigartige aber ist, daß sie keineswegs darüber aufhört, ganz den Zauber und den Klang eines Elementargeistes in sich zu tragen. Wir haben hier wieder ein Beispiel Mörikescher Verschmelzungsart vor uns. Dem Betrachter mag blitzartig der ganze wundersame Märchenglanz aufleuchten, der um ungebrochene, reine, kindliche Menschenseelen webt und zugleich der harmonisch-gütige Weltsinn, der unsere Seelen wie urtief-verwandt manchmal aus der Natur und ihren geheimnisvollen Schönheiten anzureden scheint.

Nach allem ist eine Behauptung, wie sie David Friedrich Strauß bezüglich der Lau aufstellt[3]), auf keine Weise zu rechtfertigen. Selbst von einer Nixengestalt, wie sie im Anfang des „Maler Nolten" als Gegenstand eines Gemäldes geschildert wird, könnte sie keineswegs restlos gelten. Zwar ist bei ihr eine dichterische Bereicherung kaum über erste Ansätze hinausgekommen, — das „Verlangen das warmen Blicks" nach dem Knaben, dem „reizenden Gegenstand ihrer Wünsche", der „Zauber ihrer Stimme", von dem er, trotz angstvollen Widerstandes, rettungslos gefangen wird, ihr „geschuppter Fischkörper . . . .": das alles bezeichnet ganz das Wesen einer echten Nixe des Volksmythus, — aber „ihr freundlicher Mund", der „warme" Blick, der „Liebreiz ihres Angesichts"[4]): das sind Ausdrücke, die kaum unbedingt eine dämonisch-verderbliche Schönheit beschreiben.

Und welch ein Abstand zwischen dieser „Wassernymphe" und der Wasserfrau von Blaubeuren, bei der nur noch — wie ein äußeres Sinnbild für das innere Wesen — die Schwimmhaut zwischen den Fingern und Zehen, „blühweiß und zärter als ein Blatt vom Mohn"[5]), ganz leise und ganz von ferne an den Fischschwanz erinnert, jene Eigenart der Nixen, die auch germanischem Mythus nicht ursprünglich ist[6]). Fragen

---

1) Mörike III S. 203.
2) Ebd. S. 124 Z. 1.
3) S. S. 49 Anm. 1.
4) Mörike II S. 16 Z. 1—15.
5) Mörike III S. 122 Z. 14 f.
6) Grimm My. S. 459. Golther S. 147. R. M. Meyer My. S. 102.

wir aber: wie konnte eine Gestalt, wie die Lau, entstehen, so lautet die Antwort: sie entstand daraus, daß Menschenseele und Natur für den Dichter selbständig abgeschlossene Erlebnis-Wunder wurden, daß jedes von ihnen für sich in seine anschauend-fühlende Seele als eine selbständige Wunderwelt einging. Nicht wie die Romantiker verknüpfte er beide in grübelndem Tiefsinn miteinander, sondern ihre Einheit ist hier die angeschaute, die erlebte und daher strömend lebendige wirklichen Lebens.

Als reinster Ausdruck seines Naturerlebens aber mußte in Mörike die Klasse mythischer Wesen erwachsen, die man als Feen oder Elfen bezeichnet. Diese Geister, die in mythischer Phantasie zuerst wohl als Bewohner und Verkörperungen des Luftelementes gedacht wurden [1]), sie werden schließlich losgelöst vom einzelnen Naturding und von der einzelnen Naturerscheinung und erscheinen als das die ganze Natur erfüllende Leben. In ihnen atmet das immer und überall den Menschen anrührende Geheimnis des Naturlebens, das Weben und Wehen geheimer Kräfte. In ihnen atmet die Natur selbst. Elfen.

Und Mörikes Naturerleben war das Erleben ihres Geheimnisses im Sinne des unergründlichen, tiefen Mysteriums, nicht, wie bei den Romantikern, das ihres verzehrenden, mit Sehnsucht quälenden, unlösbar fremden Rätsels. So ist denn auch die Welt der Elfen und Feen bei Mörike lebendig und wirklich, wie kaum bei jemand sonst. Ein wenig nähert sich ihnen schon das Wesen der Lau, doch trennt sie das hereinrauschende nasse Element von den weicheren, verträumteren Geistern. Aber auch die „Elfen“ im „Schatz“, die Zappelfüßler, Heuschreckenritter, Breitsteißler, Waidefeger und ihr einzelner Vertreter, der dattelkerngroße ehemalige königliche Feldmesser, der zu seinem Privatvergnügen auf der Landkarte von Europa umherreist: sie führen uns keineswegs an solche mythenschaffenden Erlebnisse Mörikes und an ihre dichterischen Umsetzungen heran. Abgesehen davon, daß sie weit mehr Zwerge sind als reine Elfen [2]), hat doch auch der Gesamt-Stil-Charakter des Märchens insofern auf sie eingewirkt, als sie wie ein künstlerisches willkürlich-bewußtes Spiel des Dichters mit mythischen Motiven und mythischen Vorstellungen wirken. Man weiß in keinem Augenblicke, ob sie vom Erzähler als Traum oder als Wirklichkeit gemeint sind; und nimmt man noch hinzu, wie eine Fülle ganz individueller „skurriller“ Einfälle Dinge und Vorstellungen in den Mythus hineinzieht, die an sich mythenfremd sind: — z. B. ihr ganzes Leben und Treiben auf der sich belebenden Zeichnung einer Landkarte, die in der gleichen Richtung sich bewegende Feldmesserepisode, das Auftreten des Jünnedaer Kirchturmhahns unter ihnen als Ausrufer u. a. — so ist es äußerst befremdend, zu sehen, wie R. M. Meyer gerade diese „Elfen“ als das beschreibt, was wir unter pseudoprimitiver Mythologie verstehen [3]).

---

[1]) Vps. IV S. 470.

[2]) Die feste staatliche Organisation, ihr Zusammenhang mit in Fels und Höhlen verborgenen geraubten Schätzen, das überwiegende Hervortreten männlicher Geister unter ihnen u. a. sind Kennzeichen davon.

[3]) R. M. Meyer Litgesch. S. 195.

Nein, wollen wir wirklich Elfen und Feen Mörikes in ihrer Eigenart vor uns sehen, dann müssen wir nicht in dieses „Märchen" mit seiner gestörten künstlerischen Täuschung hineingehen und nicht in seine Kartenlandschaft, sondern in die Geschichten von Orplid und in seine Wälder und Berge, in seine Nächte und in seinen Mondschein. Da kommen sie uns entgegen, alle die lieblich-lebendigen Gestalten, in denen uns das Treiben und Schwellen, das Leben und Flüstern der Natur und ihrer Kräfte verkörpert zu sein scheint: die „Kinder"-Gestalten Morry und Weithe, Malwy und Talpe, Windigal und Silpelitt und hinter ihnen Thereile, die Fürstin.

In hellen Mondscheinnächten sind Wald und Feld, Fels und Seeufer erfüllt von ihrem Gesang und Tanz; am Mummelsee und in den Hängen und Tälern des Schmettenberges schweifen sie umher und verwirren, mit Lichtlein an den Fingern, Irrwischen gleich, die Stille und Dunkelheit der Nacht; sie sammeln „tausend wilde Rosen ein", und in lieblich-spielender Zwecklosigkeit, die ihr ganzes Tun und Treiben beherrscht [1]), stellen sie mit Netzen den „holden Nachtigallen" nach. Dem Riesen, dem sichern Mann, sind sie nicht feindlich, aber zuweilen fürchten sich die Zarten, Feinen doch ein wenig vor seiner viereckigen Rauhborstigkeit. Mit Menschen kommen sie, mit Ausnahme von Silpelitt und Thereile, nicht in Berührung.

So meinen wir in ihnen das Reich der Natur und ihrer Kräfte rein verkörpert vor uns zu haben, wie es künstlerische Schaffenskraft erfaßt in einfühlend-ermäßigten Formen primitiven Mythisierens [2]).

Aber sehen wir einmal genauer zu: was sind diese Geister, diese „Schwestern" Thereilens? Es sind Feenkinder. Im Volksmythus treten Feenkinder als selbständige, handelnde Wesen überhaupt nicht auf, oder aber diese Bezeichnung deutet nur auf ihre Entstehung hin, meint jedoch ein erwachsenes Geschöpf, wie z. B. das Wort „Waterkind" [3]); hier dagegen gewinnt dieser Name einen ganz besonderen Sinn: er weist auf das hin und sagt das aus, was diesen Elfen als dichterische Bereicherung ihres Wesens zuteil geworden ist. Wir haben nämlich eigentlich reine Menschen-Kinder vor uns, und der erwähnte Ausdruck soll viel weniger über ihre Herkunft etwas aussagen und sie zu Thereile oder zu Thereilens Mutter in Beziehung setzen, als vielmehr diesen ihren Charakter kennzeichnen. Es ist wie bei der Lau: das Mythische ihrer Gestalt bleibt unangetastet, aber innerhalb desselben leuchtet der hellste Sonnenschein lieblichsten Menschentums. Wir haben sie lieb wie Kinder von unserm Fleisch und Blut, wir sehen in ihnen dieselbe Himmelsreinheit, dieselbe ergreifende Unberührtheit wie in unseren Kindern; sie sind uns, wie sie, ein Stück Natur.

Und das ist nun der Punkt, warum diese Kinder Elfenkinder sind, warum sie jener Klasse mythischer Gestalten zugehören können, in denen die schöpferische Phantasie das geheime Leben der Natur und ihrer Kräfte

---

[1]) Vps. IV S. 462.
[2]) Vergl. S. 3 f.
[3]) Grimm My. S. 463.

verkörpert sieht: durch die Seele des Kindes geht ungebrochen der Strom der Natur, in ihr lebt reinstes vegetatives Leben, wie in Blume und Baum, in Glühwurm und Vogel. Und Mörike, der immer anschaute, und dem Erkenntnisse wohl in der Form von anschauenden Gefühlserlebnissen zuteil werden mußten: ihm setzte sich erlebte Mystik wohl um in die plastischen Gestalten des Mythus. So sind ihm Kinder Feenkinder, und so erklärt es sich, wie die Elflein Orplids beides zugleich sein können. Anstelle des abgestumpften Klassen- und Massencharakters aber, wie sie die Elfen der Volksmythologie trotz aller Lieblichkeit zeigen, tritt hier bei Mörike dann eine kindliche Individualität bei fast allen handelnd auftretenden Schwestern Thereilens; die völlige Verschmelzung von Feenkind und Menschenkind in ihnen bringt es zuwege, daß in jedem persönlichen besonderen Zuge zugleich eine besondere elfische Eigenschaft sich auszuwirken scheint.

Morry, das ein wenig schnippische, ein wenig altkluge Kind, das sich in wichtigtuerischer Nachahmung der Erwachsenen gefällt, und voller Neugier hinter Dingen her ist, die nur große Leute etwas angehen: sie scheint die Keime all des Launischen, all des verlockend Trügerischen und ein wenig Lüsternen der Feen in sich zu tragen, die Menschenjünglinge mit ihrer verderblichen Schönheit zu sich ziehen und sie heimsuchen mit tausendfachen Ueberraschungen und tausendfachem Schabernack in eigensinniger, tückischer Freude am Quälen.

In Weithe dagegen, dieser süßesten, reinsten, weichen und scheuen, noch wie kaum entstandenen und erwachten Kindesseele, die wir uns ganz als ein Schwesterlein vorstellen des Elfleins im „Elfenlied“, ist das heimliche, reine, unberührte Wachsen des Lebens, ist das Reinnaturhafte, Vegetative, zu glücklichem Ausdrucke gelangt.

Windigal ist frisch und keck, unbekümmert und sangeslustig. In ihr steht die reine, helle und starke Freude der Feen an Musik und Tanz vor uns, ihre harmonische Verbindung mit der Schönheit der Natur.

Eine besondere Stellung nimmt Silpelitt ein:

„Wer ist das Kind? Es gleicht den andern nicht.
Mit sonderbarem Anstand trägt es sich,
Und ernsthaft ist sein Blick. Nein, dieses ist
Kein Feenkind . . . .“ [1]).

Silpelitt hat mehr als die andern die Wesensart eines reinen Menschenkindes. Wir denken unwillkürlich an Agnes Hartlaub, Mörikes späteres Patenkind, oder an seine eigenen zwei Mädchen, von denen köstliche „Musterkartenbriefe“ erzählen [2]). Daß es das Kind eines Menschen und einer Fee ist, scheint fast wie eine Bestätigung und psychologische Verwurzlung dieses ihres Wesens in der Sprache des Mythus.

Sie hat all den süßen, reinen Zauber einer Kinderseele, all das fraglose, selbstverständliche Vertrauen, das niemand täuschen kann, und das sie selbst bei „Ungetümen“, wie dem sichern Mann, keiner Gefahr

---

1) Mörike II S. 124 Vers 1—4.
2) Vergl. z. B. Maync Biogr. S. 424 f.

aussetzt. Wir denken unwillkürlich an Spittelers „Knäblein Eidolon“ [1]). Aber ihr fehlt die Leichtigkeit und Helle, der Uebermut und tanzende Leichtsinn, der den andern als Naturgeistern eigen ist. Silpelitt geht still und verträumt, ein wenig ernsthaft und nachdenklich, fast ein wenig traurig, umher; am Tage spielt sie mit „Nachbarskindern“ in Elnedorf, wo Kollmer wohnt, der sie seine Tochter nennt, und den sie nach der Erlösung Ulmons wirklich als ihren Vater kennen wird. Aber auch da sehen ihre großen, klaren Augen verloren in die Ferne, auch da ist sie einsam unter den andern.

Bei ihr können wir in Einzelzügen ihres Wesens nicht irgendetwas ausgesprochen Elfisches finden, wie bei Morry, Weithe und Windigal; nur die Grundstimmung, aus der heraus sie geboren wurde, mag nach ihrem allgemeinsten Gehalte die gleiche sein, wie für die Schöpfung der andern Feenkinder Orplids.

Hat in Morry und Weithe, in Malwy und Talpe, in Windigal und Silpelitt Mörikes Erleben des Kindes als eines Stückes reiner Natur und der Natur in der Seele des Kindes Gestalt gewonnen, so tritt Thereile als unmittelbare Verkörperung seines unmittelbaren, reinen Naturerlebens vor uns hin. Darum steht sie auch bei aller individuell dichterischen Bereicherung ihres Wesens den Feen des echten Mythus näher, als ihre „kleinen Schwestern“ [2]).

Stark ist in ihr das Erotische: hegt sie doch heiße Leidenschaft für Ulmon, und hat sie doch über ihn schier unbesiegliche Gewalt, sodaß er dem anziehend-abstoßenden Reize ihres schönen Leibes und ihres launenhaft-übermütigen, unberechenbar-unfaßbaren Wesens lange Zeit hindurch nicht widerstehen kann. Sie ist trügerisch und willkürlich, quälerisch und still beglückend, wechselnd von ausgelassener Freude zu wildem Schmerz, mißhandelnd und freundlich kosend. Sie tanzt über die Wiesen im Mondschein [3]) und wohnt in einem prächtigen Schlosse im „kühlen Bergkrystalle“ [4]).

In dem allen spiegelt sie ganz die Art ursprünglichen einfachen Naturerlebens des Volks-Elfen-Mythus wieder, ist sie ganz seine Person gewordene Vergegenständlichung. Der enge Zusammenhang, der in diesem Sinne zwischen ihr und der Natur besteht, hat noch einen besonders starken Ausdruck in der geheimnisvollen Weide gefunden, in deren Adern sie ihr und des geliebten Königs Blut „vor wenig Monden .... eingeimpft“ [5]) hat; es ist, als wären ihre Seele und ihr Leben unzertrennlich mit diesem Baume verknüpft: das Geschoß, das, seine Rinde durchschneidend, ihn fällt, fährt „rücklings in“ ihr „treues Herz“ [6]), wie

---

[1]) Karl Spitteler „Olympischer Frühling“. 5. Tausend der umgearbeiteten Ausgabe, Eugen Diederichs, Jena 1911 3. Teil 1. Gesang. Bd. II S. 1. 5.

[2]) Mörike II S. 147 Vers 19.

[3]) Im Nolten [2] tut sie das vor unseren Augen, während es im Ur-Orplid nur angedeutet wird.

[4]) Mörike II S. 124 Vers 26.

[5]) Ebd. S. 141 Vers 22 f.

[6]) Ebd. Vers 20.

„ein Seufzen von der getroffenen Stelle her“ [1]) erkennen läßt. Leise klingt hier also die Erinnerung an die weitverbreitete mythische Gestalt der Hamadryade oder Baumnymphe an, die so eng fast wie die „inneren Vegetationsdämonen“ [2]) mit ihrem Träger verbunden ist. Neben allen diesen Ergebnissen echt pseudoprimitiv-mythischen Naturerlebens aber verleiht noch etwas Anderes der Person Thereilens eine bestimmte Eigenart.

Im Volksmythus nämlich wird das ausgelöste Gefühl in die erschauten Dämonen hineingetragen als in ihnen liegende Eigenschaft oder Tätigkeit mit der Rolle erregenden Reizes, sodaß aus Sichangezogenfühlen dämonisches Anziehen, aus Sichfürchten dämonische Furchtbarkeit sich ergibt an einem Geisterwesen, das vom Ich und seinen Regungen losgeöst ist und ihm selbständig gegenübersteht. In Thereile dagegen ist das reine Naturerleben des Schaffenden selbst als solches unverändert hineingegangen. Sie verlockt nicht nur als die Verkörperung des rätselhaft geheimnisvollen Reizes der Natur Menschen in die Irrwege dämonischer Welten, sondern sie selbst öffnet sich ganz dem tiefen Zauber blauer Nächte, in denen es rings von Düften und Stimmen lebt und webt. Ihr „Wechselgesang“ mit dem Könige (Mörike II S. 119 Z. 28. S. 120 Z. 18) steht unter Mörikes Gedichten als eine der reinsten Perlen seiner Naturlyrik da. Dieser Zug ihres Wesens steht mit mythischer Wahrheit zwar nicht in unverträglichem Widerspruche, — wir fühlen vielmehr die Verbundenheit der Feenfürstin mit dem Leben der Natur auf eine höchst wunderbare, aber uns naheliegende Art gesteigert — doch führt er hinüber in den Bereich dessen, was wir als ausgesprochen Mörikesche Erweiterung ihres inneren Baues anzusehen haben.

Mit den geschilderten artbildenden Eigenschaften einer Fee nämlich verbinden sich in Thereile Leiden und Leidenschaften, Handlungen und Gefühle menschlicher Art. Neben dem Natursein geht das inbrünstige Naturgenießen her, neben dem sinnlich-verlockenden Begehren eine stille, warme Liebe für Ulmon; den Elfenkindern ist sie nicht nur die launische, gefürchtete Herrin, sondern auch zugleich die herzliche, gütige, geliebte, große Schwester; der König, aus den Banden ihrer Sinnlichkeit befreit, nimmt „bittern Abschied“ von ihr und ihrem „treuen“ Herzen [3]). Abgesehen davon, daß wir im Volksmythus diese Wesenszüge an Elfen tatsächlich nirgends finden, erkennen wir namentlich bei der unglücklichen Thereile, daß es sich hier nicht um die Verbindung mythischer Vorstellungen einer Reihe mit denen einer andern handelt, wie das bei der Lau der Fall war. Was uns hier anrührt und ergreift, das sind rein menschliche Leiden. „Thereile, die Fürstin, die Jammergestalt“ [4]), sie ist eine ganz individuelle Frauenpersönlichkeit, sie erscheint uns von großer Leidensfähigkeit und von erhebender Läuterungsfähigkeit durch herben Kummer, von erschütternder, schmerzgeborner Harmonie der Ueberwindung. Im Ganzen ihrer Gestalt hat jedoch nicht, wie z. B. bei der Lau,

---

[1]) Mörike II S. 142 Z. 12 f.
[2]) Vps. IV S. 508 ff.
[3]) Mörike II S. 141 Z. 18 ff.
[4]) Ebd. S. 143 Z. 10 f.

eine restlose Verschmelzung des Typischen und des dichterisch Neuen stattgefunden, daß eines das andere geworden wäre und daß wir die Tiefen und rätselhaften Geheimnisse der Menschenseele aufgedeckt sähen: Thereile ist vielmehr auch im Innern ihres Wesens noch viel stärker eine ausgesprochene Fee als die Lau eine ausgesprochene Nixe ist. Der Eindruck ihrer Gestalt aber verliert dabei nicht an Leben, an lebendiger Unmittelbarkeit; namentlich ihre Hingebung an die Natur, ihre Hingebung an das erschütternde Leid lassen sie uns in der geschlossenen Einheit einer starken und tiefen Persönlichkeit erscheinen, die in sich zwei Welten angehört.

Engel und Teufel.

Bei der Besprechung Mörikescher Elfen darf eine Gestalt nicht übersehen werden, die mythenpsychologisch und mythengeschichtlich von großer Bedeutsamkeit ist. Ich meine den „Mädchenengel" im Märchen „Der Bauer und sein Sohn" (Bd. 3 S. 95—103). Das Bedeutsame an ihm ist, daß er hier eingereiht werden muß. In ihm greifen wir nämlich ein helles Beispiel für die enge Verwandtschaft zwischen den Engelvorstellungen christlicher Mythologie und denen der germanisch-heidnischen Elfen [1]), in ihm sehen wir den Uebergang der einen in die andere sich vollziehen. Ausdrücklich wird die Gestalt zwar als „Engel" eingeführt, aber die Betonung ihres weiblichen Geschlechtes [2]), die Betonung ihrer Schönheit [3]), die Bezeichnung als „Königsfrau" [4]), die Gabe der Weissagung [5]), die Kenntnis heilsamer Gräser [6]) und ihre Sorge für den braven Gaul [7]): das alles sind Eigenschaften, Kräfte und Handlungen, die der Volksmythus dem Geschlechte der Elfen oder dem der Hausgeister zuschreibt. Ein frischer Wald- und Wiesenduft aber geht überhaupt von diesem „Mädchenengel" aus, wie vom Kranze seines Hauptes; und es ist ein rechtes Feenmärchenbild, wie die schlanke, königliche Gestalt, ruhig und anmutig zwischen den goldnen Blumen der wundersamen Wiese dahinreitet.

So hat der Engel mit dem Elfencharakter zugleich die Mörikesche Harmonie angezogen, welche die Elfengestalt lieblich verklärend umspielt, und er ist fast wie ein erwachsener Verwandter von Klein-Weithe oder Windigal.

Im allgemeinen ist die Engelvorstellung sonst bei Mörike ein religiöser Begriff, ein religiöses Symbol, das häufig als Metapher verwendet wird, ohne daß in solchen Fällen irgendeine individuelle Bereicherung eingetreten wäre oder das Heraufwachsen zur Fülle einer neugeschaffenen Gestalt.

Aehnliches läßt sich auch von dem Erzengel Michael sagen, obwohl er der Held der Legende „Erzengel Michaels Feder" ist. Sein

---

1) Grimm My. S. 416, 418. Bps. IV S. 471.
2) Grimm My. S. 421.
3) Ebd. S. 418.
4) Ebd. S. 421.
5) Ebd. S. 439.
6) Ebd. S. 426.
7) Grimm Sagen (IV. Auflage besorgt von Reinhold Steig, Berlin 1905) Nr. 75 S. 59.

innerer Bau ist ganz, wie in der Volkssage, und nur der feine Humor hat auch ihm den Stempel Mörikeschen Geistes aufgeprägt.

Der Widersacher Michaels, der Widersacher aller Engel und Gottes, steht in genau dem gleichen Verhältnisse zu seinem primitiv-mythischen Grundrisse. In der Michael-Legende allerdings ist ihm kaum eine humorvolle Erweiterung zuteil geworden. Er erscheint, dem Stil zum Trotz, doch ernsthaft als der Feind Gottes und des Christentums, der seinen Heiligen mit „Schwefel, ... Dampf und Wetterschein“[1]) an Wirken und Leben will.

Den geprellten Teufel des Märchens aber meinen wir vor uns zu haben in dem „schwarzen, gehörnten Scheusal“ des „sichern Mannes“; das Ausraufen seines Schwanzes ist ein Motiv, das in den verschiedensten Fassungen durch tausend derartige Märchen hindurchwandert; und selbst an die in solchen humoristischen Volksphantasieen eine Rolle spielende Mutter oder Großmutter des Satans und an ihre einschläfernde Tätigkeit fühlen wir uns unwillkürlich erinnert durch die Worte: „Denn nach der eigenen Hölle verlangt ihn, wo er zu Haus war“.[2]) Daß der Humor, in den hier seine Gestalt getaucht ist, sich wiederum von dem des primitiven Mythus unterscheidet, versteht sich nach den früheren Ausführungen über das Gedicht von selbst.

3. Götter.

Wir wenden uns der letzten kleinen Gruppe Mörikescher mythischer Gestalten zu, den Göttern.

Ihre wesengebenden Kennzeichen meinen wir in einem klaren Grundrisse in der „Unschuld“ des gleichnamigen Gedichtes der Nachlese[3]) zu greifen. Individuelle Persönlichkeit, himmlische Wohnstätte[4]), Erhabenheit über Erde, Mensch und Schicksal[5]), das ist es, was den Gott ausmacht, das ist es, was auch das Wesen dieser „Himmlischen“, ausgesprochen oder nur mittönend, enthält. Und obwohl das so ist, und obwohl plastische und schöne Bilder vor uns stehen, deren eines[6]) fast an ein Eichendorffsches Marienlied erinnert[7]): die Göttin selbst bleibt doch blaß und ungreifbar, ist doch letzten Endes nicht Gestalt und Persönlichkeit, sondern nur Form und Gefäß, dessen Grundlinien einen Inhalt einschließen, der mit diesem Gefäß, mit dieser Form, ganz und garnicht wesens- oder entstehungsverwandt ist. Sie gehört der Art

---

[1]) Mörike I S. 181 Vers 24 f.
[2]) Ebd. S. 73 Vers 262.
[3]) Ebd. S. 240 f.
[4]) Vps. VI S. 26 ff., S. 14 ff.
[5]) Ebd. S. 26 ff.
[6]) „Seht die Himmlische, die Milde,
Mit dem Lilienkranz geschmückt,
Wie sie von dem Wolkenbilde
Sehnend in die Weite blickt!“
[7]) S. Eichendorff I „Marienlied“ Strophe 2 S. 271 f. und „An die heilige Mutter“, S. 303.

ihres Ausgangs- und Endpunktes nach in die Reihe der Gestalten, wie sie im „Riesen" der „Elemente" und in den Waidesegern und ihren Verwandten vor uns stehen.

Als nächste fassen wir zu kurzer Besprechung eine Persönlichkeit ins Auge, die als Heldin einer Heiligenlegende scheinbar an früherer Stelle hätte besprochen werden müssen. Wenn wir Jezerte, um die es sich handelt, dennoch hier einreihen, so geschieht es deshalb, weil wir ihrer überhaupt eigentlich erst nach ihrer Vergottung gewahr werden [1]). Im Grunde aber ist sie garnicht zu greifen: wie ein Schatten geht und kommt sie. Nur als Göttin sehen wir sie zweifellos: ihren Quell hält das Volk heilig; fast betet Naira zu ihr; sie selbst ist in ihrer Bildsäule gegenwärtig, wie Maria in jenem „Muttergottesbild am Felsen", und beide rächen den diesen Dingen angetanen Frevel in gleicher Weise wie einen ihnen selbst zugefügten [2]). Ihre ganze Gestalt aber ist trotzdem wie von einem feinen Schleier verhüllt, wie in eine gewisse Ferne gerückt. Dadurch gewinnt sie an Hoheit, an Erhabenheit und harmonischer Göttlichkeit, und so bedeutet die Stilisierung ihrer Person zugleich individuell dichterische Vertiefung.

Vereinseitigung dagegen in dem früher geschilderten Sinne ist die Wirkung, die bei Mörikes Amor den ursprünglichen mythischen Bauplan verändert hat. Es ist die Vereinseitigung, die den Musen, Charitinnen und Horen, die fast allen Gebilden griechischer Mythologie bei Mörike und allen nicht klassischen Dichtern zuteil geworden ist; bei jenen anderen Mörikeschen Gestalten zeigten wir jedoch schon, wie klingend-helle „innere Grazie" diese Gebilde vor Erstarrung bewahrte. So artet auch der Gott Amor nicht zu einem Spielzeug und seine Mythe („Lose Ware") nicht zu einer Spielerei aus, außer, wo der Dichter absichtlich eine solche Gestaltungsart parodiert, wie in einem köstlich-übermütigen Briefe an Luise Rau [3]).

Mehr Belebung hin zu dem vollen Umfange einer atmenden Götter-Gestalt hat Bacchus-Dionysos in Mörikes Herbstfeierhymnus gewonnen. Wir weisen für diese Gestalt auf unsere früheren Darlegungen über das Gedicht hin [4]) und verzichten darauf, das dort Gesagte hier noch einmal zu wiederholen.

Eine Neubelebung und Nachschaffung griechisch-römischer Gestalten und Bildungen nicht nur, sondern eine neue Schöpfung aus dem Geiste des Griechentums heraus ist die Göttin Mörikes, die uns — außer Uan, dem „schlimmen Gott", den die überarbeitete Noltenfassung kurz erwähnt — als einzige aus der von Ludwig Bauer heraufbeschworenen Fülle der Orplidischen Himmlischen entgegentritt.

Während Weyla bei Bauer mehr einem Dämon gleicht mit verzehrenden Leidenschaften [5]), einem Dämon, der in einem Flusse haust

[1]) S. S. 7 f.
[2]) S. S. 7 und Anmerkung 4.
[3]) Fischer [1] S. 98.
[4]) S. S. 70 ff.
[5]) Vergl. z. B. a. a. O. „Orplids letzte Tage", S. 360: Sur: „Wayla verstellet ihre Gebärde, sie ist unsinnig worden."

und mit ihm fast identifiziert erscheint[1]), steigt sie in Mörikes Welt in erhabener, überkreatürlicher Ruhe empor, die allen heftigen Leidenschaften fremd ist. An ein Nixentum kann man sich nur ganz von ferne durch den beibehaltenen Flußnamen erinnert fühlen und an die dämonische Leidenschaft durch die kleine Blümleinepisode, die von ihr erzählt wird[2]). Aber nur der mit Bauers Dramen Bekannte wird daran denken wie an fast vergessene Dinge; mit Mörikes Weyla haben die zwei Züge im mythischen Sinne Bauers tatsächlich nichts mehr zu tun.

Mörikes Weyla hat Hauptzüge der Göttin Athene in sich aufgenommen. Auf sie werden wir namentlich die Worte beziehen: „. . . . . unsere Götterlehre streifte hie nnd da an die griechische . . . . ."[3]). Weyla und Athene sind mächtige, gütig wohltuende Schutzgöttinnen „und mit allen Segnungen und Erinnerungen der Stadt, der Landschaft, des Staates so verwachsen, daß" sie „nicht ohne ihre Lieblingsstadt gedacht werden" können „und diese nicht ohne jene"[4]).

„Athena . . . . erscheint . . . . deutlich als eine starke Macht des Himmels, welche sowohl über Blitz und Wolken als über Sonne und Mond gebietet. . . ."[5]) Wir denken an die Gebete Ulmons an Weyla, seine mächtige Schützerin[6]), wir denken an „Weylas Mondenstrahl"; und da die andern Götter sich von Orplid abgewendet haben, so richtet sich auch seine Bitte um den „Kuß" der Himmlischen „im Wetterstrahl, der schlängelnd" ihn „verzehrt"[7]), in erster Linie an diese Göttin.

Vor allem aber heißt Weyla „die kluge Jungfrau"[8]), deren Weisheit sie erhebt über die törichten Sterblichen. Diese Klugheit und Weisheit ist ganz die „ätherische Reinheit und Klarheit"[9]) der Zeustochter, der „Göttin aller geistigen Thätigkeit"[10]). Und wie bei ihr, so ist es auch bei Mörikes Göttin eine herbe, erhaben-majestätische Jungfräulichkeit, die, zusammen mit der harmonisch-gelassenen Weisheit, den Grundton ihres Wesens ausmacht. Wenn wir uns dem Eindrucke von Mörikes Göttin erlebend hingeben, so beschleicht uns ein Gefühl, als sei Myrons Athene vor unseren Augen lebendig geworden in all der Gewalt ihrer unvergänglichen Jugend, in all der Gewalt ihrer majestätischen Erhabenheit, in all der Gewalt der sie ahnungstief umschauernden Mysterien. Lebendig geworden aber nicht als Schöpfung einer mythischen und künstlerischen Phantasie, die uns um mehr als zwei Jahrtausende und um Welten fremd ist, sondern lebendig geworden als Offenbarung des tiefsten, zeitlosen Gehaltes griechischen Geistes, wie er sich in der Seele des schwäbischen Dichters verkörperte.

---

1) Vergl. a. a. O. „Der heimliche Maluff" S. 228: vergl. O. l. T. S. 365, 367.
2) Mörike II S. 110 Z. 30—35.
3) Nolten S. 104 Z. 4 f.
4) Preller S. 184.
5) Ebd. S. 186.
6) Z. B. Mörike II S. 136 Vers 7 ff. Vers 14 ff.
7) Mörike II S. 136 Vers 34 ff.
8) Ebd. S. 112 Vers 34.
9) Preller S. 186.
10) Ebd.

Vor dieser lebendigen Wirkung und vor dieser lebendigen Wirklichkeit der Göttin muß vollends ein Vorwurf verstummen, wie ihn Heilmann erhebt, und wie wir ihn schon früher zurückgewiesen haben[1]).

Die Herbheit und klarstarke Jungfräulichkeit der Göttin rücken sie ein wenig an die Lau heran. Aber gerade, wenn wir diese zwei Gestalten zusammen ins Auge fassen, wird uns aufs hellste aufgehen, was Dämon und Gott, was deutsche frische Innigkeit, was griechische harmonische Klarheit ist.

„Weylas schalkischer Sohn"[2]), Lolegrin, dagegen stellt eine vollendete Verschmelzung dieser zwei Bildungen und ihres Geistes dar. Neben Eigenheiten des Apollo und Hermes trägt er solche Wesenszüge in sich, wie sie germanischen Wald- und Felddämonen eigen sind.

Wie Apoll im Lande der Hyperboreer seine „eigentliche Wohnung und Heimath" hat[3]), so heißt es von Lolegrin, er sei „sonst nur auf Orplid gesehen, denn andere Lande vermied er"[4]); wie Apolls, des Lichtgeborenen, im Lichte wohnenden[5]) Gegenwart, so erfüllt auch die seine rings alles mit „wonnigem Glanz"[6]). Mit Befehl und Weisung der Himmlischen tritt er zum sichern Mann, wie Apollo und Hermes, der „Διός ἄγγελος", mit den Beschlüssen des Zeus vor die Menschen und Göttergeschöpfe hintreten[7]); und wie der musenumgebene Apoll[8]) kommt er, das „himmlische Mahl mit süßem Gelächter zu würzen"[9]).

Der „Narrenkranz um die Schläfe"[10]) aber, er weist auf sein Gegenstück bei der schönen Lau hin und auf die Naturverbundenheit und den sprudelnden Uebermut von Elfen und Feen, an deren Wesen Lolegrin Anteil gewinnt. Deshalb braucht seine Bezeichnung als „schelmisch" und „schalkhaft" nicht der Schöpfung griechischen Geistes, nicht der Vorstellung von der Anmut des Hermes[11]), zu entquellen, sondern sie kann das frische, lachendhelle, neckende Wesen deutscher Waldgeister bezeichnen; ihren spritzenden Ueberschwang veredelte in Mörike die Grazie des griechischen Geistes zu stilleren Formen.

Allgemeiner Charakter der mythischen Gestalten Mörikes im Vergleich namentlich zu den Romantikern.

Wir haben die ganze bunte Welt Mörikescher mythischer Gestalten vor unserem geistigen Auge vorbeiziehen sehen, von der des Gespenstes an, die dem rohen und unkünstlerisch behauenen Steinfetische gleicht, bis hin zu der edelharmonischen, griechisch-deutschen überhöhten Menschenbildung einer Weyla und eines Lolegrin. Und da ist es namentlich zweierlei, was sich uns bei einem Rückblicke aufdrängt: sie alle sind im

---

1) Vergl. S. 43 u. Anm. 2.
2) Mörike I S. 65 („Märchen vom sichern Mann") Vers 31.
3) Preller S. 242.
4) Mörike I S. 65 Vers 30.
5) Preller S. 231.
6) Mörike I S. 65 Vers 27.
7) Preller S. 393, 410.
8) Ebd. S. 281.
9) Mörike I S. 74 Vers 292.
10) Ebd. S. 65 Vers 31.
11) Preller S. 407.

großen ganzen erwachsen aus primitiv-mythischem Erleben von Natur und Menschenseele. Beide, Natur und Menscheeseele, bilden Reiche unergründlicher Wunder für den Schauenden. Das aber ist Mörikes Art: er ist ein erlebender Schauender und ein schauender Erlebender. So können seine Gestalten das reine und volle Leben der Natur und der Menschenseele atmen. Und wo, wie etwa bei der Lau, bei Feenkindern oder bei Ulmon, beides verschmolzen wird, da kommt dennoch nichts vom Symbolisieren der Romantiker zustande, sondern die Einheit beider ist nur die der Anschauung.

Ein Blick auf einzelne Gestalten der Romantiker, — wie z. B. auf Tiecks Waldfrau im „Runenberg", auf seine „Elfen", die beide unter dem Einflusse von Steffens' dämonenverkündender Naturphilosophie standen und fast wie psychologische Ursprungserklärungen naturmythologischer Gestalten erscheinen [1]; auf Novalis' Schreiber, Sophie, Ginnistan, Arktur, Eisen, die drei Schwestern, Eros und Fabel des Klingsohr-Märchens im „Heinrich von Ofterdingen" [2]; oder endlich auf Radlaufs Ahnen bis herab zur Frau Lureley in Brentanos Rheinmärchen —: ein Blick auf sie macht unmittelbar wieder den schon häufig betonten Unterschied klar und die Einzigartigkeit der Mörikeschen Mythologie auch in ihren Gestalten.

Heines Dämonen aber, — diese mythische Gestaltenklasse ist bei ihm fast allein und dem Umfange nach stärker als bei Mörike vorhanden — seine Feen und Nixen, die nach dem ersten Blicke an Mörikes scheinbar herangerückt werden müssen: sie stehen ihnen mindestens ebenso fremd gegenüber, denn sie sind, wie Strich klar darlegt, „nicht Verkörperungen des Zaubers und der Stimmung der Natur. Sie sind Verkörperungen von dem Zauber — der Frauen. Sie sind alle sehr erotisch, und sie locken mit den Lockungen der irdischen Frauen, in denen die elementarischen Leidenschaften mächtig sind." [3])

---

c) Motive der pseudoprimitiven Mythologie.

Gehen wir nach Betrachtung der Gestaltungsweisen und der Gestalten der Mörikeschen pseudoprimitiven Mythologie schließlich dazu über, den ihr zugehörigen Motiven unsere Aufmerksamkeit zu schenken, so kann das unmöglich heißen, daß wir ihrem Bau und Vorkommen ebenso gründlich und mit einem bescheidenen Versuche verhältnismäßiger Vollständigkeit nachgehen wollen, wie es innerhalb der zwei anderen Gebiete geschehen ist. Zweifellos würde eine solche Darstellung erst die Beleuchtung unseres Gegenstandes vollständig machen. Wollte man sie hier aber nun wirklich geben, so würde das den gezogenen Rahmen einer Arbeit, wie der vorliegenden, gänzlich sprengen. Denn es hieße nichts Geringeres, als kleinste Teilinhalte der Mörikeschen Dichtung (— wobei diesesmal auch seine

Notwendige Abgrenzung der Aufgabe dieses Teiles.

---

[1]) Strich S. 80 f.
[2]) Ebd. S. 62—67.
[3]) A. a. O. S. 312, vergl. S. 312—314.

Briefe stark heranzuziehen wären —) in die Vorstellungswelt mythischer Volksphantasie im einzelnen hineinzustellen und sie mit ihr zu vergleichen: treffen wir beim Lesen Mörikescher Werke doch fast Schritt für Schritt auf mehr oder minder ausgebildete Motive, die hier einzureihen wären [1]). Es versteht sich von selbst, daß das den vollen Gegenstand einer umfangreichen selbständigen Arbeit ausmachen würde. Wir verzichten hier also auf diese Leistung, wenn auch keineswegs zu leugnen ist, daß erst sie zusammen mit dem Bisherigen von der ganzen farbigen Fülle Mörikescher pseudoprimitiver Mythologie einen annähernden Begriff geben würde. Ganz hat allerdings auch eine Betrachtung der pseudoprimitivmythischen Motive unserer Arbeit doch nicht gefehlt. Denn diese Motive gelangen innerhalb der Gestaltungsweisen in den Gestalten zur Erscheinung, und manche der Gestalten haben die früher erwähnte keimartige Stufe nicht überschritten, auf der sie dem Motive als solchem noch besonders nahe stehen [2]): daher sind wenigstens die größten und wichtigsten von ihnen in den Untersuchungen dieser Gegenstände mit berührt worden. Nur fehlt eine einheitliche, zusammenfassende Darstellung.

Hier aber will ich mich darauf beschränken, einen kurzen Ueberblick über Vorhandensein und Art solcher pseudoprimitiv mythischer Motive zu geben, die uns in Mörikes lyrischen und epigrammatischen Gedichten begegnen. Um in diese Ueberschau Klarheit zu bringen, und um nicht völlig auseinanderliegende Dinge unbekümmert zusammenzuhäufen, bespreche ich: 1. Motive aus dem Gebiete der Seelenvorstellungen, 2. solche aus dem Gebiete der Dämonenvorstellungen und endlich 3. solche aus dem Gebiete der Göttervorstellungen. Diese Dreiteilung entspricht ganz derjenigen des Mythus und aller seiner Erscheinungen selbst.

Auf den mythischen Ernst-Charakter kann es natürlich bei der Erwähnung eines Motivs hier nicht ankommen: es ist gleichgültig, ob erlebter Ernst oder erdichtetes Spiel sein Vorhandensein bewirkte.

---

1) Ich greife aus der unübersehbaren Fülle ein paar beliebige wahllos heraus. Ulmons Worte

„O Meer! Du der Sonne
Grüner Palast mit goldenen Zinnen!"

erinnern an Helios' tägliches Untertauchen im Meere (Preller S. 434) oder wenigstens an die Wohnung einer Gottheit in ihm (Grimm My. S. 218). Das Teufelsschwanzmotiv im „Sichern Mann" wurde schon zu Märchen wie Grimm Nr. 29, 75 (vergl. Grimm My. S. 223 f.) gestellt. Die Lau beim „Lichtkarz", vergl. Grimm Sagen Nr. 306 „Die drei Jungfern aus dem See". Amor wird an seiner Schulter erkannt, vergl. Grimm My. S. 203. Silpelitts, des unschuldigen Kindes, Verknüpfung mit Ulmons Erlösung, vergl. Grimm Märchen Anhang S. 333. Zu dem Verhältnis vom Vater des sichern Manns, dem „Waldmenschen = Satyr", vergl. Preller S. 718. — Der Liebeszauberbaum Ulmons-Thereilens scheint eine Verwirrung und Verbindung mehrerer verschiedener Motive darzustellen. (Blutzauber, Vps. IV S. 93 ff.; Seele im Blut, ebd. S. 96; Gegenzauber u. a.) R. M. Meyer weist in einer Anmerkung seiner „Altgermanischen Religionsgeschichte" auf das „Motiv vom erzwungenen Lachen" bei Mörikes Lau hin. (A. a. O. S. 211 Anmerkung.)

2) S. S. 74, 110, 112.

1. Motive aus dem Gebiete der Seelenmythen.

So ist denn trotz der Umwandlung schweren mythischen Ernstes und schwerer mythischer Wirklichkeit in leichtes, abtönendes, dichterisches Spiel die Vorstellung nächtlicher Erscheinung der Seele der Geliebten, wie es die letzten sechs Verse des Nachlese-Gedichtes „An Luise“[1]) enthalten, hier zu erwähnen. Bemerkenswert ist die Lieblichkeit, die das Motiv hier bei Mörike gewinnt, und die das Gespensterhafte, das der Vorstellung der im Traume erscheinenden Schattenseele[2]) ursprünglich zum Grunde liegt, ganz verwischt: „lächelnd“ kommt „ihr Geist“, setzt sich bei „ruhigem Licht“ neben den Dichter, und sagt ihm in „alten, guten Worten“, „daß sie“ die Seine „sei“ — es ist garnicht „ihr Geist“, so scheint es: unmerklich ist diese Vorstellung gewichen, und sie, die Geliebte selbst, hält der Sehnsüchtige in den Armen. Wie viel spukhafter, rein mythisch noch, ist das bei Heine: sie kommt zu ihm ins Kämmerlein „mit Zaubermacht“, sie fordert für ihre Liebe seine Seligkeit und überliefert ihn bösen Mächten; sie ist eine gespenstische, „marmorblasse Maid“, in deren Adern kein warmes Lebensblut glüht, ihr Umfangen ist wie das eines Vampyrs, und nur der morgendliche Hahnenschrei errettet von Tod und Verderben[3]).

Ebenfalls in seinem Ursprung und in seinen Wurzeln in das Gebiet der Seelenmythen hineinreichend ist eine andere Vorstellungsreihe. Sie ist schließlich einerseits ganz zum dichterischen Schöpfungsergebnis geworden und hat dort jede ausgesprochen mythische Färbung verloren; andrerseits aber hat sie eine solche in Form des Aberglaubens, auch in der Dichtung, noch lange durch die Jahrhunderte hin bewahrt. Ich meine den Seelenvogel und damit zusammenhängende Vorstellungen[4]). Der in seinen letzten Ausgängen auf uralten Totemismus zurückgehende Glaube an prophetische, schicksalverkündende Kräfte in einzelnen Vögeln, er lebt in Volkslied und Volkssage bis in unsere Tage fort[5]), und er schimmert als Grundlage durch in Mörikes „Ein Stündlein wohl vor Tag“[6]). Auch für die reindichterische Beseelung der gefiederten Sänger mag man in ihm die Grundlage sehen und also auch ein Gedicht wie Mörikes kleines „Vogellied“[7]) mit seinem hellen, geschwätzigen Gezwitscher hier heranziehen.

Unmittelbarer ist der Zusammenhang mit der Seelenvorstellung wieder bei dem Motiv der Grabblumen[8]), das wir bei Mörike einmal[9]), oder — wenn man das Gedicht „Fischermädchen singt“ für sein Eigentum hält[10]) — zweimal finden. Daß die Seelen von Verstorbenen mit den ihrem Grab entwachsenen Blumen und Bäumen (oder wenigstens mit

---

1) Mörike I S. 294.
2) Vps. IV$_2$ S. 458.
3) Vergl. Heine I „Traumbilder“ Nr. 6 und 9 u. ö.
4) Vps. IV S. 157 ff.
5) Vergl. Heilmanns und Maynes Hinweis auf Herders „Radoslaus“. Heilmann S. 33; Mörike I S. 412.
6) Mörike I S. 23.
7) Ebd. S. 212.
8) Heilmann S. 22.
9) Nämlich in „Nannys Traum“ Mörike I S. 233 f.: „die weiße Totenrose“.
10) Heilmann S. 22; Maync Mörike I S. 445, 485.

den ihm eingepflanzten, wie bei Tristan und Isolde) eine zauberhafte, wunderbare Beziehung haben, tritt uns ebenfalls in vielen Volksliedern vor Augen[1]. Lieblichkeit herrscht auch hier wieder bei Mörike, und auch das Volkslied hat dann meistens keinen unheimlichen Klang mehr. Wieder ist an ein Gedicht Heines zu erinnern, um das ursprünglich Gespenstische noch zu hören:

„Am Kreuzweg wird begraben,
Wer selber sich brachte um;
Dort wächst eine blaue Blume,
Die Armesünderblum'.

Am Kreuzweg stand ich und seufzte;
Die Nacht war kalt und stumm.
Im Mondschein bewegte sich langsam
Die Armesünderblum'." [2])

Mit Seelenmythen hängen die Gedanken der Zauberei und Hexerei aufs engste zusammen. Aller Zauber ist zunächst Seelenzauber[3]), in dem Sinne, daß die dämonische Kraft einer Seele der Kraft einer feindlichen abwehrend gegenüber gesetzt werden soll. Der Totengeist muß beschworen, das Gespenst zur Ruhe gebannt werden, daß es die Lebenden nicht länger heimsuche. Wenn nun Mörike im Verlangen, den zehrenden Schmerz um Peregrina in die Hände seiner Schwester Luise legen zu können, spricht:

„Dürft' ich wohl in ihre reine Seele
Das Geheimnis, das ich stets verhehle,
Dieses unverdienten Kummers senken?

Daß er wie ein Leichnam sei im Grabe,
Drinn sie ihn zurechte würde legen,
Und sie spräche über ihn den Segen,
Ach! auf daß ich hinfort Ruhe habe" [4]):

so klingt in solchen Worten deutlich, wenn auch in dichterischer Verklärung, die Vorstellung des Totengeistes selbst und seiner Beschwörung wieder.

Wie das Gespenst auf der Schwelle der Seelen- und Dämonenmythen steht, so bezeichnet auch die Erzählung von seinen Spukereien auf Grab und Kirchhof, wie sie z. B. das Gedicht „Erwiderung an Fernande Gräfin von Pappenheim . . . . ." [5]) enthält, den Uebergang zwischen beiden Gebieten.

---

[1]) Z. B. Uhland Volkslieder I Nr. 93a S. 205 f., Nr. 97a S. 220 ff. Strophe 17.
[2]) Heine I S. 90 Nr. 62.
[3]) Vps. IV² S. 269 ff.
[4]) Mörike I S. 286 „Nachklang".
[5]) Ebd. S. 250 ff.

2. Motive aus dem Gebiete der Dämonenvorstellungen.

Größer ist die Zahl der Motive aus dem zweiten Gebiete. Die letztgenannnte Spukvorstellung leitet zu ihm hinüber, und sie zeigt, wie Gestalten und ihre Motive zunächst immer den Charakter des Furchtbar-schrecklichen an sich tragen. Dahin gehört ein Motiv, wie das Blutsaugen des Vampyrs, das, ins Leichte, fast Humoristische, gewendet, sich in den Versen „An Eberhard Lempp" [1]) findet.

Auch andere Schädigungen und Leiden schreibt der Volksglaube den Geistern zu, und so ist es ganz in seinem Sinne, wenn Mörike von einem ehrsüchtigen Dichterling sagt: „ihn blendete völlig ein Dämon" [2]).

Das uralte Motiv eines Dämonenkampfes, auf das wir bei „Erzengel Michaels Feder" schon hindeuteten [3]), ist in den „Nachtgesichten" [4]), Vers 2—4, kurz gegeben.

Aber eigentlich sind es freundlichere, mildere Welten und ihre Motive, die wir bei Mörike zu finden erwarten und auch tatsächlich finden.

In vielen, namentlich nordischen Märchen, erscheint der Dämon des Windes oder eines bestimmten Einzelwindes als eine Person, an die man wegen ihres Lebens und Treibens sich um Auskunft in Fällen wendet, wo das Wissen der Menschen versagt. Einen leisen Nachklang solcher Vorstellungen mögen wir wohl in Mörikes „Lied vom Winde" hören und in Vers 22 des Gedichtes „ . . . An Fernande Gräfin von Pappenheim . . . ".

Namentlich mit den Musen aber verbindet sich eine Reihe heiterer Vorstellungen, die sich ohne weiteres aus ihrem Bedeutungscharakter [5]) ergeben. So ist die Rede von der im Herzen gespürten Berührung der Musen [6]), von ihrer Weihung des Dichters [7]) und ihrem weihenden Kusse [8]), von ihrem Geschenk an den Dichter [9]), von ihrem Lächeln, ihren Tänzen [10]), von den ihnen und ihren Schwestern, den Charitinnen, gebrachten Opfern [11]).

Aus der hellen und schönen Welt der Elfen und Feen, der Zwerge und Kobolde, dieser Lieblingsgeister Mörikes [12]), kommen einzelne Strahlen und Töne zu uns. Jedoch ist eine bemerkenswerte Ausnahme von diesem lieblichen Zuge der hierhergehörigen Motive zu erwähnen. Das Lachen des „Satanas" nämlich, das in „An einen Prediger" [13]) erwähnt wird,

---

1) Mörike I S. 176 f.
2) Ebd. S. 108 f. „Epistel" Vers 20.
3) S. S. 16 u. Anm. 2.
4) Mörike I S. 286 ff.
5) S. Preller S. 490.
6) Mörike I S. 102 f. „Auf einer Wanderung".
7) Ebd. S. 113 f. „Zur Eröffnung eines Albums". S. 156 „An Marie Mörike . . .".
8) Ebd. S. 107 „An Hermann Kurtz".
9) Ebd. S. 222 f. „Zur Warnung".
10) Ebd. S. 155 „An Paulinen".
11) Ebd. S. 112 „Einem kunstliebenden Kaufmann". S. 97 „An J. G. Fischer".
12) Brandes S. 23.
13) Mörike I S. 236.

ist das schadenfroh-tückische Kichern der triumphierenden und verderbenden Poltergeister[1]). Aber sonst ist die Welt dieser Geister hell und licht, und ihre Motive sind Motive der Schönheit und Güte. So redet das Gedicht „Auf eine Christblume" von dem Elfen, „ . . . der in mitternächt'ger Stunde zum Tanze geht im lichterhellen Grunde", — dasselbe Motiv, wie es in ähnlicher duftig-kräftiger Gestaltung epischer Gegenstand in Storms „Mährchen" ist[2]) — und die Zeilen von dem „krystallenen Glockenspiel" des „Geistes im Berge"[3]) erinnern an die Liebe der Elfen und Zwerge zu Musik und Gesang.

In das bunte Festtreiben von Zwergen, wie es nach vielen Sagen in Zimmern und Sälen menschlicher Behausungen belauscht worden ist[4]), meinen wir einen Blick zu tun in der märchenhaft-allegorischen „Entschuldigung"[5]) an Gustav Schwab; auf das fleißig-emsige, ordnungsliebende Treiben des Hausgeistes deuten die Gelegenheitsverse „In das Album einer Dame"[6]); und die schon im Lau-Märchen verwendete Vorstellung der wunderbaren, kostbaren Geschenke der Geister an die Menschen kehrt, an die gleichen Personen geknüpft, wieder in dem Dankgedicht „An Fräulein Luise von Breitschwert"[7]).

Der ganze geheime Zauber aber, der die Phantasie zur mythischen Schöpfung der Feen drängte, wird in uns lebendig bei den Worten, in denen das Erlebnis wunderbarer nächtlicher Töne und Stimmen in einer bezeichnenden Tätigkeit dieser Geister verkörpert erscheint:

„Dazwischen hört man weiche Töne gehen
Von sel'gen Feeen, die im blauen Saal
Zum Sphärenklang,
Und fleißig mit Gesang,
Silberne Spindeln hin und wieder drehen"[8]).

Die gleiche mythische Vorstellung vom Spinnen der Elfen scheint mir vorzuliegen bei den Versen, die im Orplidspiel mit dem Wechselgesang in größerem Zusammenhange vereinigt sind:

„. . . . .
Indessen dort in blauer Luft gezogen,
Die Fäden leicht, unhörbar fließen
. . . ."[9]);

die „blaue Luft" ist der im Vorigen erwähnte „blaue Saal"; denkt man daran, daß die Elfen (so steht auch im „Orplid" statt „Feeen") ursprünglich als Geister des Luftelementes doch wohl in ihm wohnend

---

1) Grimm My. S. 469, 479 u. ö.
2) Liederbuch dreier Freunde S. 7 f.
3) Mörike I S. 251 Vers 20 f.
4) Grimm Sagen I Nr. 31, 35 u. ö.
5) Mörike I S. 241—244.
6) Ebd. S. 253 f.
7) Ebd. S. 197 f.
8) Ebd. S. 46 „Gesang zu zweien in der Nacht".
9) Ebd. S. 285 „Nachts"; Vergl. Mörike II S. 119 Z. 23 f.

gedacht wurden, so scheint eine derartige Deutung wohl einleuchtend. Es wäre dies dann aber ein starker Beweis und ein kräftiges Beispiel dafür, wie selbstverständlich und eingewurzelt das Mythische bei unserem Dichter war. Als Zeugnis für „Impressionismus" ist dieses Beispiel jedenfalls nicht heranzuziehen, denn es ist schlechterdings nicht einzusehen, wieso sich einer derartigen Auffassungsart gerade das Bild aufdrängen sollte von Fäden, die in blauer Luft kaum hörbar fließen.

Aus dem Bereiche des christlichen Mythus sind es namentlich mit Engeln, diesen Verwandten der Elfen, verknüpfte Vorstellungen, die Mörikes frommem Gemüte geläufig sind. Die Boten Gottes, die ihm „im lichten Blau" in seligen Chören singen[1]), sie wachen „hellgelockt" an „des Paradieses Pforte",

„. . . . . hingesenkt ein träumend Ohr
Den ew'gen Melodien, die im Innern sind"[2]),

— ein Bild, das übrigens unmittelbar an den Eingang von Thomas Moores „The Paradise and the Peri" erinnert — sie tragen am Ende der irdischen Pilgerfahrt die Seelen der Verstorbenen „in das Reich der Frommen"[3]). In dieser Vorstellung haben wir den letzten Ausläufer des alten Motivs vom Streite der höllischen und himmlischen Geister um die ausfahrende menschliche Seele, das seinerseits zurückgeht auf den Gedanken vom Kampfe feindlicher Dämonen.

Fast christliche Milde, christlichen Geist harmonischer Versöhnung atmet für unser Gefühl das griechische Bild vom Tod als Schlaf[4]) (oder als Bruder des Schlafes, wie es ursprünglich aussieht) und vom Töten des Todes als des Auslöschens seiner Fackel[5]).

3. Motive aus dem Gebiete der Göttervorstellungen.

Unmittelbar dem Eigensten des christlichen Mythus, der Christuslegende, entnommen und damit dem Gebiete der Göttervorstellungen, sind die Motive, die den Inhalt bilden in „Carona Christi"[6]), in „Auf ein altes Bild" und in „Schlafendes Jesuskind". In deutscher und italienischer Malerei und in der Dichtung des Mittelalters spielt das heilige Kreuz der zwei letztgenannten Gedichte eine große mystisch-symbolische Rolle, und eine Fülle farbigster Legenden schlingt sich um seinen Stamm herum.

Dagegen ist es wohl nur uralt naturmythologisches Gut, das sich bei allen Völkern und zu allen Zeiten findet, wenn auch im jüdisch-christlichen Mythus der Regenbogen als Offenbarung der Gottheit an-

[1]) Mörike I S. 317 „An Hofmusikus Keller".
[2]) Ebd. S. 167 „An Longus" Vers 95—98. — Sollte in dieser Vorstellung, bei der Verwandtschaft zwischen Engeln und Elfen, nicht die elfische Musikliebe nachklingen?
[3]) Mörike I S. 274 „Auf Erlenmayers Tod, 2. Juni 1820".
[4]) Ebd. S. 123 f. „An den Schlaf".
[5]) Ebd. S. 273.
[6]) Ebd. S. 252 Anm. des Herausgebers.

gesehen wird[1]), oder wenn eine Eschatologie Bilder vom „jüngsten Gericht“ entwirft.

Deutlich klingen Vorstellungen griechischer Götterlegenden an, wenn eine Uebersetzungs-Variante des Meibomschen „An den Schlaf“ die Anfangsworte zeigt: „Wenn sich die Sonne nun begräbt ins Meer“[2]), oder wenn ein andermal Hermes' Leiergeschenk an Apoll angedeutet wird[3]). Auch die Darstellung der schäumenden Sturzwogen des Schaffhausener Rheinfalls als wildspringender, silbermähniger Götterrosse[4]) mag der Antike entstammen. Und hört man von dem „Lächeln“ „der Sterne“ und von ihrem „Lichtgesang“[5]), so tauchen Erinnerungen an Gestirngottheiten auf und an die Vorstellung von der „Harmonie der Sphären“.

[1]) Mörike I S. 226 „Bei Gelegenheit eines Kinderspielzeugs . . . . “.
[2]) Ebd. S. 291.
[3]) Ebd. S. 112.
[4]) Ebd. S. 106.
[5]) Ebd. S. 123 „An die Geliebte“.

Zweiter Abschnitt:

Innerer Bau der Mythologie der inneren Form.

Pseudoprimitive Mythologie = Mythologie der Epik. Mythologie der inneren Form = Mythologie der Lyrik.

Wir kommen von der ersten Mythologieart Mörikes, der pseudoprimitiven, zu seiner zweiten, die wir als Mythologie der inneren Form bezeichneten [1]). Wir kommen damit von Mörikes Epik zu seiner Lyrik. Wenn R. M. Meyer behauptet, die Eigenart „von Mörikes Epik sowohl wie von seiner Lyrik" liege in seinem letzten Endes mythologischen Künstlercharakter [2]), so scheint mir diese Feststellung ein dunkles Bewußtsein von dem einzuschließen, um das es sich hier für uns handelt.

Die pseudoprimitive Mythologie gehört der Epik an. Ihre Gestalten und Motive sind herrschender Inhalt und — bei Mörike — herrschender Gehalt, der sich in die Grundformen erzählender Dichtung als in seine eigenen, aus seinem Schoße entstandenen, hineinformt. [3])

Ihre Gestalten und Motive haben eine Entwicklung hinter sich: am Anfangspunkte dieser Entwicklung steht der sich selbst unmittelbar aussagende Affekt der wirklich primitiven Volksmythen und an ihrem Ende das künstlerische, absichtlich-absichtslose, affektnachfühlende Spiel der mythischen Einzeldichtung. Aus dem Ernste zauberhafter Personen, Dinge und Ereignisse, die der primitiven Phantasie unmittelbar und furchtbar wirklich sind, wird die künstlerische Täuschung von mythischer Möglichkeit und Wirklichkeit dieser Personen, Dinge und Ereignisse.

In der allmählichen Mäßigung des kraß Affektiven und mythisch Realen dieser Bildungen, die dieser Entwicklungsverlauf einschließt, vollzieht sich zugleich eine Annäherung an die Idealität: als letzter Punkt erscheint dann folgerichtig der Uebergang dieser Gegenstände aus der Rolle von Inhalten in die Rolle von Stilmitteln.

In dieser Anwendung lebt pseudoprimitive Mythologie namentlich in der Lyrik, und bei unserer Betrachtung der mythischen Motive in Mörikes Dichtung hatten wir deshalb schon Veranlassung, in seine Lyrik hineinzugreifen.

Diese gewissermaßen geborgte, mittelbare Mythologie meinen wir hier jedoch nicht, wo wir von einer der Lyrik Mörikes besonders angehörigen reden wollen. Es handelt sich vielmehr um eine Mythologieart, die, wie dort die pseudoprimitive für die Epik, so hier für die Lyrik Inhalt ist. Daß das nicht wieder die pseudoprimitive selbst sein kann,

---

[1]) Vergl. S. 5.
[2]) Litg. S. 195.
[3]) Vergl. S. 6 f.

erhellt fast ohne weiteres aus einer scharfen und gründlichen Erfassung der zwei Wesenheiten der Epik und der Lyrik. Es ist also nötig, eine kurze Darstellung unserer Auffassung dieser zwei literaturwissenschaftlichen Begriffe hier einzuschalten.

Wollte man sich damit begnügen, Epik und Lyrik dahin gegeneinander abzugrenzen, daß man als Stoffgebiet der Epik die Welt menschlicher Handlungen und Schicksale beschriebe, als das der Lyrik dagegen die Welt menschlicher Gefühle und Leidenschaften: so würde man damit nichts geleistet haben, als daß man ein sehr äußerliches Merkmal der Erscheinungen aufgezeigt hätte. Abgesehen davon, daß eine solche Begriffsbestimmung in unserer Fragestellung nach der Mythologie der Lyrik nicht viel weiter brächte, beruht sie auch auf einer Betrachtungsweise, die im ganzen nur die Oberfläche der Erscheinungen trifft und den wirklichen Verhältnissen nicht ganz gerecht wird.

Man muß nämlich bedenken, daß jedes, und so auch das epische Kunstwerk aus einheitlichem, zusammenhängendem Gefühlsverlauf herauswächst; die Einfühlung schafft in dem Künstler, und diese Einfühlung begnügt sich nicht mit dieser nur unsichtbaren, nur verursachenden Rolle: sie selbst geht zu einem mehr oder minder großen Teile in das entstehende, geformte Kunstwerk ein und wird so daran selbst zum Bestandteil. Handelt es sich um ein episches Kunstwerk, so steht allerdings der Anteil des in dieser Weise gestalteten Gefühls nicht beherrschend im Mittelpunkt der Schöpfung. Er macht anderen anschaulichen Inhalten Platz, die nun ihrerseits innerhalb des geformten Werkes in der hellsten Beleuchtung stehen. Diese Stoffe, die nun den tatsächlichen „Inhalt" bilden, sind allerdings zumeist dem Gebiete äußeren menschlichen Lebens und äußerer menschlicher Schicksale entnommen. Aber zum Inhalte eines Kunstwerkes werden sie erst durch den Gefühlsanteil, der mit ihnen schwingt, und der durch sie hindurchscheint, und aus dem das Werk ursprünglich herauswuchs. Dieser Gefühlsanteil erscheint jetzt wie eine unbewußte, hintergrundbildende Stimmung, er ist das bindende Band, das alle diese Dinge in eine notwendige innere Einheitlichkeit und Verbundenheit hineinformt, daß sie nicht Einzelheiten und Teile mehr sind, sondern Einzelheiten und Teile eines Ganzen.

So bleibt auch im fertigen epischen Kunstwerk das Gefühl in Gestalt der farbengebenden, hintergrundschaffenden einheitlichen Stimmung das eigentlich Wirkende, das Formende, die Seele des Geformten[1]), und man muß daher bei einer Begriffsabgrenzung, wie sie oben angeführt wurde, diese Seite stillschweigend mit berücksichtigen.

Es ist leicht zu folgern, wie beschaffen eine sich hier einstellende Mythologie sein wird.

Die Gestalten und Motive jeder Mythologie sind ursprünglich gefühlserzeugt, sind ursprünglich affektgeboren. Somit liegt ihr Ursprung dort, wo auch alles Kunstschaffen entspringt. Aber wie in der Epik

---

[1]) Diese Auffassung und Anschauung vom Wesen epischer Kunst verdanke ich dem Kolleg Prof. Jenners über „Franz Schubert und sein Lied" S.-S. 1917.

diese Gefühle nur den Grundton und Hintergrund der tatsächlichen Inhalte bilden: so muß auch für eine Mythologie der Epik diese „affektive Wurzel" zurücktreten und die Nabelschnur, die sie mit ihrem seelischen Ursprungsort verbindet, zertrennt werden. Furcht und Hoffnung, Grauen und Freude, Entsetzen und Frohlocken dürfen nur noch wie eine Begleitmelodie leise mitklingen; sie dürfen nicht, indem sie vor unseren Augen die Gestalten und Motive tatsächlich aufbauen, selbst zu einem Teile des Inhaltes des Kunstwerkes werden.

Es darf nicht irreführen, was wir oben über den von der Sage unterscheidenden Artcharakter des Märchens ausführten. Wir sagten dort, daß er das Hauptwesensmerkmal der „Resonanz aus Spuknatur" aufweise [1]), d. h., daß wir bei den Gestalten und Motiven jedes echten Märchens das Gefühl haben müßten, als entwüchse hier zum erstenmale diesem Affekt diese Gestalten- und Motivmasse.

Auf den ersten Blick scheinen die beiden Behauptungen sich gegenseitig auszuschließen. Das stellt sich aber bald als eine Täuschung heraus. Nicht behaupte ich im Widerspruche mit mir selbst: die innere Gestaltung der Epik verbiete, daß die Gestalten und Motive einer ihr eigenen Mythologie stark von Affekten bewegt und durchtränkt seien. Das würde allerdings das Wesen des Märchens, wie wir es bestimmten, aufheben. Das würde aller echten pseudoprimitiven Mythologie den Todesstoß versetzen.

Nicht das soll gesagt sein, daß die Mythologie, die der Epik entspricht, in dem Beschauer nicht den unmittelbaren Eindruck ihres unmittelbaren, augenblicklichen Entstehens aus dem Affekt heraus erwecken dürfe. Vielmehr sagt unsere Behauptung etwas aus über das Verhältnis solcher Affektwirklichkeit und Affektnähe zum Inhalt des epischen Kunstwerkes, über die Betonung, die ihr in seinem Rahmen zuteil werden kann, über den Sinn, den sie in ihm hat. Dieses Verhältnis zwischen dem epischen Inhalte und seiner Mythologie ist aus folgender Ueberlegung leicht zu erschließen: einerseits fordert, wie wir sahen, das Wesen der Epik, daß die dargestellten mythischen Gebilde von ihrem gefühlsmäßigen Entstehungskeim getrennt werden, damit die äußeren Geschehnisse als zu formende Inhalte herrschen; andererseits verlangt der ursprungslebendige Nerv jeder Kunst die Einfühlung jedes Gefühlserlebnisses in das Kunstwerk. So ergibt sich für die Mythologie der Epik: je mehr der gebärende Affekt als farben- und hintergrundgebend lebt und klingt, desto stärker ist das innere Leben nicht nur des Mythus, sondern auch des jeweiligen Kunstwerkes selbst. Nur muß dieser Affekt die gewissermaßen musikalisch-malerische Rolle streng bewahren; er bleibt vom Künstler ungeformt und macht sich nur geltend als mitschwingender und durchscheinender Gefühlsüberschuß, der im Grunde des Kunstwerkes gelegen ist und im Betrachter gleichlaufende Erscheinungen auslöst.

Es ergibt sich, wie unsere obige Behauptung zu verstehen ist: der erzeugende Affekt baue im epischen Kunstwerke nicht die Gestalten und Motive vor unseren Augen auf.

---

1) Vergl. S. 26 ff.

Die mythischen Gestalten und Motive gehen in freier und selbständiger Haltung in die Dichtung ein. Nicht im Kunstwerke selbst sehen wir ihr Werden vor unseren Augen sich abspielen, — das schimmert vielleicht unserm Halbbewußtsein in Form der „Erinnerungsmöglichkeit“[1]) vom Grunde her hindurch — sondern sie treten uns als Gewordene, als Fertige entgegen.

Von solchen Gestalten läßt sich recht wohl erzählen. Sie sind ja nicht nur „bildgewordene Stimmung“[2]), nicht nur Vergegenständlichungen persönlicher Gefühle und Affekte. Sie haben ihr selbsteigenes Leben, und ihre Taten und Geschicke erscheinen als Auswirkungen einer Fülle von Motiven. Diese ihre Schicksale und Handlungen sind es, die mit ihnen zugleich als Inhalt in das Kunstwerk eingehen, erzählt, wie das Epos Schicksale und Handlungen menschlicher Wesen erzählt, und so entstehen „urmythologische Novellen“[3]) neben den reindichterischen. Wir verstehen nun auch, daß für diese Wesen die Möglichkeit einer Entwicklung gegeben ist, einer Entwicklung, in deren äußerster Zuspitzung sie zu einer Art von „Requisit“ werden können. So entstehen Klassen von mythischen Gestalten, so entstehen Zaubermenschen, Dämonen und Götter. Jeder dieser Zaubermenschen, Dämonen und Götter wird und wächst, gewinnt Individualität und Persönlichkeit; aber neben seiner Einmaligkeit ist er zugleich nach einer Seite hin der Vertreter einer Gattung und also typisch; er ist frei und einzigartig, aber zugleich ist er, wie in eine fertige Form hineingegossen, selbst ein Fertiger. So ist Mörikes Hutzelmännlein zwar dieser einmalige Kobold, der unter des Dichters Händen zuerst entsteht; aber er ist eben doch ein Kobold, d. h. eine Persönlichkeit, die in eine schon vorhandene Dämonenklasse hineinfällt; bei aller inhaltlichen Neuschöpfung und Bereicherung ist er doch geworden und fertig als Vertreter eines Typus. Ebenso ist die Lau nicht schlechtweg die Lau, sie ist ein Wasserweib und treibt, wie andere ihresgleichen, ihr Wesen in einem Teiche.

Wir sehen: in der Mythologie der Epik entspricht die Hintergrundstellung, die der erzeugende Affekt einnimmt, ganz der Tonlosigkeit, die auch in den eigenen Gebilden der Epik selbst den Gefühlsgehalt auszeichnet; die sich daraus ergebende Art der Gestalten mit ihren Motiven ist eine Verstärkung des Tatsachen- und Handlungscharakters, der das Wesen der Epik, äußerlich angesehen, ausmacht.

Wir verstehen, wie Epik und Mythus die gleichen drei Grundformen aus sich herausbilden; wir verstehen, wie die Mythologie der Epik pseudoprimitive Mythologie wird.

Ganz anders liegen die Verhältnisse für die Lyrik, und wir mußten so weit ausholen und so ausführlich sein, um für ihre Beurteilung den richtigen Standpunkt und den nötigen Ueberblick zu gewinnen.

---

[1]) Volkelt I S. 334 f.
[2]) Benzmann B. N. N. Spalte I.
[3]) R. M. Meyer My. S. 57.

Die Lyrik unterscheidet sich von der Epik dadurch, daß der lebengebende und gestaltende Gefühlsanteil nicht als mitschwingender Grundton nur ungeformt verharrt, sondern vielmehr im Kunstwerke selbst als geformter Inhalt erscheint. Und zwar wird künstlerische Lyrik sich meist nicht damit begnügen, ausströmende subjektive Leidenschaften eben nur auszuströmen. Sie wird zur festen Gestaltung, zur Objektivierung auf irgendeine Art drängen, um auch hier die berechtigte Forderung zu erfüllen: „Bilde Künstler, rede nicht". Wenn Volkelt meint, die Lyrik könne bis zu einem gewissen Grade die von jeder Dichtung zu fordernde sinnliche (Phantasie-) Anschauung durch solche reine Gefühlsströmungen ersetzen, die Bewegungsempfindungen zustande kommen lassen[1]): so kann ich dieser Ansicht nur mit Einschränkung zustimmen. Denn immerhin zeigen die Gebilde gerade der größten Lyriker, die Gebilde Goethes, Eichendorffs, Heines und auch namentlich Mörikes, viel mehr einen stark plastischen Charakter, als den malerisch-musikalischen, der sich dann einstellt, und der z. B. durchgehends die gestaltlos fließende Stimmungskunst der Romantiker kennzeichnet (vergl. etwa die Magelone-Lieder Tiecks).

Es ist ein besonders starker Grad und eine besonders gerichtete Art der Versinnlichung des Gefühls, die im Schoße der Lyrik selbst eine ihr eigene, nach ihrem Wesen gestaltete Mythologie entstehen läßt.

Es kann nämlich geschehen, daß der Lyriker keineswegs in den heftigen Affekten und Leidenschaften seiner Seele restlos aufgeht und ertrinkt, sondern daß er sich ganz und gar dem Erreger seines Affektes zuwendet und ihn im Gefühl erfaßt und umfaßt; sein Ich wandert vollkommen in den angeschauten und ergriffenen Gegenstand hinüber und scheint ihn nun vor unseren Augen sichtbar aufzubauen. Die subjektiven Gefühle im Ich des Künstlers werden, kraft dieser vollkommen vollzogenen Einfühlung, zu objektiven, gefühlerregenden Reizen, die als Eigenschaften in ihrer Gesamtheit ein Nicht-Ich aus sich heraus aufbauen. Eine solche Umwandlung der zeugenden Stimmungen und Affekte in gegenständliche Gebilde setzt selbstverständlich im Künstler einen starken Grad von innerer Ruhe und von Freiheit seinen Gefühlen gegenüber voraus. Beides, die Loslösung der Gefühle vom eigenen Ich des Dichters und ihre Vergegenständlichung, steht in untrennbarem Wechselverhältnis; eines ist nur die Kehrseite und Folge des andern.

Ist aber eine solche des ruhigen Erlebens fähige Beschaulichkeit in der Seele des Lyrikers gegeben, so kann das gestaltende „Hinüberwandern des Subjekts in das erregende Objekt"[2]) recht wohl einen einmal eingeschlagenen, einheitlichen Weg immer wieder und in immer gleicher Weise gehen: es gewinnt dann nicht jedes Gefühl seinen eigenen, besonderen Träger, sondern in ihrer Gesamtheit schließen sie sich zu dem nun angeschauten Leben einer einzigen Seele in einem Nicht-Ich zusammen; es entsteht *eine* lebendige Gestalt, in der gefühlte Furcht als sichtbare Furcht-

---

1) A. a. O. I S. 412. 422.
2) Vps. II S. 579.

barkeit, gefühlte Liebe als sichtbare Güte, gefühlte Verzweiflung als sichtbare Erbarmungslosigkeit, gefühlte Heimlichkeit als sichtbares Mysterium erscheint.

Die Gefühlsvergegenständlichung bringt zudem in den meisten Fällen eine Ueberhöhung der Gefühle im Objektiven mit sich, und so liegt es ohne weiteres in dieser Linie, wenn solche Gestalten zu übermenschlichen Persönlichkeiten werden.

Wir werden auch hier auf Zaubermenschen, auf Dämonen und Götter stoßen. Aber es ist ohne weiteres klar, daß der innere Bau dieser mythischen Gestalten ein ganz anderer ist als der der pseudoprimitiv mythologischen, und daß es irreführend ist, diese Bezeichnungen hier anzuwenden.

Die Zaubermenschen, Dämonen und Götter der pseudoprimitiven Mythologie waren Fertige, die in Legende, in Sage und Märchen Erlebnisse hatten und Taten verrichteten: der Vorgang ihres Werdens selbst jedoch lag außerhalb des im Kunstwerke anzuschauenden Inhaltes; er lebte nur als Parallelerscheinungen erweckender Gefühlsüberschuß in der Luft, welche die Dichtung trug und umgab. Die Lyrik verselbständigt das Gefühl, indem sie es zum Inhalte macht; durch besonders starke Durchführung dieses Vorganges erwachsen übermenschliche, beseelte Persönlichkeiten.

Mit dieser Stellung des Gefühls als geformter Inhalt des lyrischen Kunstwerkes ist es gegeben, daß der affektive Zeugungs- und Werdeverlauf des entstehenden Mythus selbst auch in den Inhalt einrückt. Er wird im Kunstwerk geformt und als Geformtes angeschaut.

So ist hier die mythische Gestalt keine fertige, sondern eine vor unseren Augen werdende und heraufwachsende. Der Sinn eines solchen werdenden Mythus erfüllt sich nicht im Leben und Handeln seiner Wesen, sondern in der Darstellung und Verkörperung vom Werden und Wachsen derselben.

Diese Wesen haben keine Entwicklung hinter sich: sie springen neu auf und sind höchstens der Anfangspunkt eines möglichen geschichtlichen Ganges. Sie sind gewissermaßen in ermäßigter Form das, was die Gestalten der pseudoprimitiven Mythologie in ihrem ersten Auftreten und Werden waren[1]). Ihr Sinn ist, daß sie eben diesen Zustand in sich festgehalten haben und darstellen.

Von den Gestalten der pseudoprimitiven Mythologie läßt sich erst erzählen in dem Augenblicke, wo sie die Stufe überschritten haben, die rein den Affekt verkörpert; erst da entwickeln sich aus und mit ihnen Motive, die im einzelnen und in ihren Verflechtungen den Grundriß ihres Lebens darstellen.

Von den mythischen Gestalten der Lyrik läßt sich garnicht erzählen; oder, wenn es wohl doch eimal geschieht, so bildet doch immer daneben die Darstellung des mythischen Entstehungsverlaufes im Kunstwerke den Hauptinhalt.

Will man für diese aus der Lyrik geborene und in ihr heimische Mythologie eine Bezeichnung finden, die ihr Wesen trifft, so wird man den Nachdruck auf ebendiesen Werdecharakter ihrer Gegenstände legen müssen. Unter Beachtung dessen, daß wir diese Mythologie vor unseren Augen sich aus der Künstlerseele in das Kunstwerk hineinformen sehen,

---

1) Vps. II S. 579—581. Vergl. S. 3, 4.

ergab sich mir für sie der Name der Mythologie der inneren Form. Ich setze nicht nur „Mythologie der Form", da das für mich Mythologie in den Schmuckmitteln der Darstellung und damit jene Gebilde und ihre Anwendung bedeutet, die durch die äußerste Zuspitzung einer Entwicklung der pseudoprimitiven Mythologie hervorgebracht wurden [1]). Innere Form bezeichnet, im Gegensatze dazu, die in der Gestaltung eines Kunstwerkes sichtbar werdenden einzelnen feinsten Stufen und Erlebnisse im Vollzuge des künstlerischen Schaffens [2]).

Zwei Stufen der Mythologie der inneren Form in der Naturlyrik. Herleitung des Begriffes der Mythologie der inneren Form.

Es liegt so im Wesen der Mythologie der inneren Form begründet, daß sie aus verhältnismäßig ruhigem Gefühlsverlauf durch restlose Einfühlung entsteht; damit ist schon auf das Gebiet der Lyrik hingedeutet, auf dem sie sich am häufigsten und reinsten finden wird. Es gibt wohl kein Gefühlserleben, das so sehr einen gemäßigten, beschaulichen Charakter annehmen könnte, wie die hingebende Freude an Naturdingen und Naturgeschehnissen und wie die tiefe Andacht vor ihnen. Dieser Freude und dieser Andacht ist nichts vom Begehren der meisten anderen Affekte beigemischt, sie sind rein und „interesselos", sie sind damit in besonderem Sinne „ästhetisch". Es steht daher bei ihnen nichts im Wege, daß ein vollkommenes Hinübergehen der erregten Künstlerseele in das erregende Objektive stattfindet; und das so entstandene Werk wirkt dann wie die Darstellung des ureigensten, wirklichen Wesens der dargestellten Erscheinung. Die entstehende Gestalt erweckt den Eindruck, als könne sie garnicht anders geformt und gesehen sein, als sie ist; sie trägt den Charakter unbedingter Notwendigkeit.

Das Beschriebene stellt die schärffste Verwirklichung der Mythologie der inneren Form dar. Ich möchte sie, die zugleich die vollkommenste Einfühlung einschließt und darstellt, als die Stufe einfühlungsmäßiger Mythologisierung bezeichnen.

Die beschriebene Art der Mythologie der inneren Form läßt uns erwarten, daß wir ihr in Mörikes Lyrik häufiger begegnen. Mörike, der sich in das Kleinste wie in das Größte mit tiefster Ergriffenheit, mit der heiligsten „Andacht" auch „zum Unbedeutenden" [3]), versenkte [4]), er, dem die Natur Mutter war und Seelenheilende zugleich, zu der er sich vor den lockenden Liebesgaben der Welt flüchtete: Mörike mußte aus sich heraus in seiner Lyrik eine solche Art künstlerischen Schaffens betätigen,

---

[1]) S. S. 149. 152 u. ö.

[2]) Ich merke hier an: unter dem Begriffe „Stil" fasse ich mit Volkelt „das einheitliche, in allen individuellen Unterschieden gleichbleibende Formgepräge an Kunstgebilden . . . . " (Volkelt III S. 295. 298 ff.). Er liegt somit in einer ganz anderen Ebene als der Begriff „Form", er sagt aus über das, was eine Zusammenschau der Auswirkungen der Form über diese ergibt; er bedeutet feststellendes Urteil über Form und Geformtes. Er wendet sich in dieser seiner Tätigkeit nicht nur dem zu, was wir unter „innere Form" begriffen, sondern er beachtet auch die Form im gewöhnlichen Sinne, d. h. die „Oberflächenerscheinung der Gegenstände" (Volkelt I S. 392), beachtet auch das, was ich als Schmuck, als Darstellungsmittel kennzeichnete.

[3]) Maync Biogr. S. 241, Mörike I S. 4.

[4]) Witkop S. 125.

die auf dem beschriebenen Grunde ruhte und sich den beschriebenen Gefühlskreisen gestaltend zuwandte.

In der Tat erscheint diese Mythologie der inneren Form in ihrer einfühlungsmäßigen, scharf durchgebildeten Stufe denn auch als ein Wesenszug in Mörikes Lyrik, der zwar nicht allzu häufig vorkommt, der aber doch als höchst bedeutsam zu bezeichnen ist und den Gebilden dieses Gebietes starke Originalität verleiht. Ja, ich muß gestehen, daß ich einigermaßen in Verlegenheit wäre, wenn ich diese Mythologie bei anderen Dichtern aufzeigen sollte[1]). Wohl läßt sich zeigen, daß Lyrik überhaupt, namentlich, wo sie sich Naturdingen und Naturgeschehnissen zuwendet, in ihren höchsten Ausprägungen sich tatsächlich in der Richtung auf diese einfühlungsmäßige Mythologie der inneren Form hin bewegt: — das geschieht durch die mythische Beseelung, die sich eben nicht allzu selten auch bei anderen Lyrikern findet — aber die schärfste Durchführung der Mythologie der inneren Form stellt sich mir nur in einigen Gedichten Mörikes und namentlich in dessen „Um Mitternacht“ dar. Indem ich mich bemühte, das einzig Eigenartige dieses letztgenannten Gedichtes zu erfassen, erschloß sich mir sogar allererst die Kette von Zusammenhängen und Wesensgesetzlichkeiten, die mich auf unsern Begriff führten, und durch ihn fiel mit einem Schlage helles Licht auf das mir bis dahin nicht durchsichtig Faß- und Deutbare, das ich doch zu fassen und zu deuten mich bestrebte. Mörikes Nachthymnus war mir mit einemmale in seinem innersten Wesen klar, d. h. in den darin wirkenden und aufbauenden Kräften und in seinem „Phantasieleibe“[2]). Die sich ergebenden Feststellungen, Folgerungen und Urteile waren an diesem einen einzelnen Gedichte vollzogen und konnten daher zunächst auch nur dafür Sinn und Bedeutung haben. Im Verfolg ihrer gedanklichen Verknüpfungen aber führten sie mich immer weiter in große Zusammenhänge hinein und in den Bereich literarischer Grundbegriffe und literarischer Grundtatsachen, sodaß ich mich am Ende berechtigt glaubte, ihren Sinn und den Umfang ihrer Geltung auch ins Allgemeine auszudehnen und sie in ihrer Bedeutung und in ihrer grundsätzlichen Stellung für die Dichtung überhaupt so zu verstehen, wie es in den vorausgehenden Darlegungen geschehen ist.

a) Erste Stufe der Mythologie der inneren Form: mythische Beseelung.

Ich deutete oben an, daß die Mythologie der inneren Form sich für ihre allgemeinere Gültigkeit auf das bei Lyrikern vorkommende mythische Beseelen berufen könne. Ich halte es für nutzbringend, auf diese Erscheinung hier zunächst einzugehen, ehe ich die Verwirklichung der einfühlungsmäßigen Mythologie der inneren Form in Gedichten Mörikes

[1]) Nur bei Eichendorff ist sie — und zwar für die gleichen Gegenstände wie bei Mörike — in Keimen und kurzgefaßten Ausprägungen noch zu finden; z. B. „Nachtzauber“ Strophe 1 Z. 6—8; „Die Einsame“ „2“ Strophe 1 Z. 3 f. u. a. (Eichendorff I S. 222, 228).

[2]) Volkelt I S. 86 u. ö.

aufzeige. Diese selbst wird dadurch aus ihrer Vereinzelung ein wenig herausgeholt und ihr wirkliches Vorkommen bestätigt; statt des Eindruckes, als sei diese „Mythologie der inneren Form" etwas gequält in die Kunstwerke Hineingedeutetes, gewinnen wir die Ueberzeugung, in ihr den Endpunkt einer klar sichtbaren Entwicklung zu greifen. Zu Erscheinungen, die ich so fast nur bei Mörike gefunden habe, gewinnen wir in den „Beseelungen" ein Seitenstück, das sich gleichermaßen bei ihm und bei anderen findet, und das diese Erscheinungen in den psychologischen und logischen Zusammenhang einer klar faßlichen Wirklichkeit hineinstellt.

Unter „mythischem Beseelen" verstehe ich die Tätigkeit, in der subjektive Gefühle an ihrem objektiven Erreger so vergegenständlicht werden, daß dieser objektive Erreger zu einer der menschlichen gegenüber überhöhten Persönlichkeit wird.

Das ist also gerade das, was jede Mythologie, was jede Einfühlung, was in höchstem Maße die einfühlungsmäßige Stufe der Mythologie der inneren Form wesensmäßig bestimmt. Aber eben dieses „mythische Beseelen" möchte ich nicht nur als eine grundlegende Vorbereitung angesehen wissen, die hinter jedem fertigen mythologischen Gestaltungsergebnisse liegt, sondern sie selbst bildet, schon in ihrem ersten Erzeugnis, eine besondere Verwirklichung der Mythologie der inneren Form; sie selbst stellt in ihren Geschöpfen eine zweite Art derselben neben jener am schärfsten durchgeführten dar.

Ein Beispiel mythischer Beseelung bei Goethe.

Was ich meine, wird an einem Beispiele Goethischer Jugendlyrik klar werden, und an ihm werden wir auch den Unterschied erkennen zwischen den zwei Arten oder Stufen innerhalb der Mythologie der inneren Form, den Unterschied zwischen einfühlungsmäßiger Mythologie und beseelender mythischer Stufe.

Es ist unwidersprechlich, daß in Goethes „Willkommen und Abschied" die einander von Zeile zu Zeile folgenden Beseelungen eine Reihe mythisch wirkender Gestalten vor unser Auge hinstellen. Jede einzelne dieser Beseelungen atmet Naturerlebnis und läßt den sie erzeugenden Affekt zu einem Teile sichtbar im Kunstwerke erscheinen. Wir fühlen das wiegende Fluten der Abendluft über die Erde hin: wir sehen, „der Abend wiegte schon die Erde"; wir fühlen Täler und Höhen von Dämmerung umhüllt: wir sehen, „und an den Bergen hing die Nacht"; furchtbar nahe schreckt uns die rings herrschende Dunkelheit: wie schreckliche Dämonen sehen wir „Finsternis aus dem Gesträuche mit hundert schwarzen Augen" drohend herblicken. Aber dieses Gedicht ist kein eigentliches Naturgedicht, es hat seinen Mittel- und Angelpunkt, die Quelle seines Lebens und seinen gestaltenden und gestalteten Affekt nicht eigentlich in einer Andacht, die sich anbetend den Geheimnissen Himmels und der Erde zuwendet. Zwar sehen wir ein solches Naturgefühl, wie in der Liebeslyrik aller Zeiten und Völker, auch hier mit in den gestalteten Inhalt eingehen; aber des Dichters Seele ruht nur im Vorübergehen darin, nur im symbolisch-beziehungsvollen Hindeuten; sein Blick ist auf die andere, alles erfüllende, alles gestaltende Leidenschaft seiner

Liebe gerichtet. Die einzelnen mythischen Gestalten lösen in schnellem Wechsel einander ab; kein restloses Sichhineinversenken baut langsam ihre Persönlichkeit in ruhiger Größe, in allseitig lebendiger Fülle, sichtbar auf. Die andere Leidenschaft, die den Grundakkord bildet, läßt den Dichter nicht zu der vollkommenen Hingabe an das Nachterlebnis kommen. So machen die entstehenden Gestalten bei aller Kraft und Anschauungsursprünglichkeit nicht den Eindruck einer Darstellung des tiefsten *Wesens* schreckenden Dunkels und geheimnisvoller Nacht, tragen sie nicht den Charakter, als könnten sie nur so und nicht anders vorgestellt werden, tragen sie nicht den Charakter unbedingter Notwendigkeit, der die einfühlungsmäßige Stufe der Mythologie der inneren Form kennzeichnet. In der Möglichkeit aber, daß diese Gestalten einander so schnell ablösen und einander so schnell folgen können, liegt schon das Fehlen dieses Notwendigkeitscharakters eingeschlossen. Sie erscheinen vielmehr als künstlerisch vollendete Bilder für ein Erleben, als Bilder, die ihre Farben zwar mit der einfühlungsmäßigen Mythologie der inneren Form gemein haben, die aber Bilder bleiben und den vollen *mythischen* Ernst und die volle *mythische* Wesenhaftigkeit jener Stufe nicht erreichen.

Denn es hängt doch mit dem Wesen der Sache zusammen und mit der Art der Entstehung, wenn von Zeile zu Zeile fast das Naturerleben sich einen anderen beseelten Träger baut, wenn nicht an dem Abend, der die Erde einwiegt, allein sich ein Erleben vergegenständlicht, noch an der Nacht, die über die Erde herabhängt, oder an der Finsternis, die als ein schreckender Dämon aus dem Gesträuche herblickt: sondern wenn an ihnen allen zugleich im Nacheinander die künstlerische Umsetzung eintritt, wenn so aus der Einheit einer Dämmer- und Abendstimmung eine bunte Vielheit einzelner Dämmer- und Abendgefühlserlebnisse wird, die einander schnell folgen. Darin sehe ich eben das Wesen der mythischen Beseelung, durch das sie in dem Gebiete der Mythologie der inneren Form eine eigene Stufe bildet, daß ihre Gestalten nicht den Charakter des zum streng Objektiven geformten Ernsterlebnisses haben, sondern vielmehr den eines Einfalles, der dem freien dichterischen Spiel geschenkt wird, und der durch seine Wärme und Unmittelbarkeit überwältigt. Bei aller Objektivierung im eingangs ausgeführten Sinne[1]) ist die mythische Beseelung doch vielmehr sichtbar die Gestaltung einzelner subjektiver Erlebnisse; das scheint immer noch hindurch, und solche Bildungen wirken viel weniger wie eine Offenbarung des wirklichen „objektiven" Wesens der gestalteten Dinge, denn als Einfall im angegebenen Sinne.

Ausartung der mythischen Beseelung.

Die mythische Beseelung setzt deshalb viel mehr bewußtes Gestalten voraus und Freiheit des Dichters gegenüber dem zu Gestaltenden. In Dichtern, in denen, wie z. B. in Heine, Verstand und Phantasie, Witz und Gefühl, sich in gefährlichem Gleichmaße finden, kann sie deshalb leicht zu reinem Spiel und, im schlimmsten Falle, zur Manier werden. So haben z. B. Heines Bild vom Glück als einer „leichten Dirne" und

---

[1]) S. S. 152 ff.

vom Unglück als einer behaglichen, schnupfenden, strickenden Alten nichts mehr mit Wesen und Unmittelbarkeit zu tun, nichts mehr mit mythischem Beseelen. Nicht steigen übermenschliche Mächte vor unsern Augen auf, die in Schauer und Andacht geahnt und erfühlt wurden, wie Goethes erschütternde Gestalt der Sorge, sondern Heine gibt eine Verkörperung unkörperlicher Dinge in Parallelen zu irdisch enger Dumpfheit. Und seine „klugen Sterne" und alles, was er von ihnen und ihren Beziehungen zu seinem Liebesleid zu erzählen weiß, sind vollends nichts von Wesen, Unmittelbarkeit, nichts von wirklicher Beseelung. Wir haben hier nur ein gewaltsames und willkürliches Uebertragen seines Ichs und seiner inneren Stimmung auf die umgebende Natur und ihre Dinge und Erscheinungen, also gerade das Gegenteil von dem, was die beseelende Stufe der Mythologie der inneren Form auszeichnet.

Mythische Beseelung bei Mörike.

Drei Gedichte Mörikes sind es, die ich dieser Stufe der Mythologie der inneren Form zurechnen möchte, deren Wesen es ist, daß die entstehenden Gestalten einen Charakter von „Einfall" im ausgeführten Sinne an sich tragen. Jedes von ihnen sucht die Geheimnisse der Nacht zu gestalten. Es handelt sich um den „Gesang zu zweien in der Nacht"[1]), um die sechs ersten Verse des in den Gedichten „Nachts" überschriebenen Liedes, wie es im Orplidspiel steht[2]), und um die Bildmasse, die, zum Körper eines vorstellungsreichen Kunstwerkes zusammengefaßt, uns aus „Tag und Nacht"[3]) entgegenleuchtet.

Im „Gesang zu zweien in der Nacht" liegen, von außen gesehen, die Verhältnisse im ganzen wie in Goethes Sesenheimer Liebeslied. Von Zeile zu Zeile fast wechselt eine mythische Beseelung mit einer andern. Allerdings ist einzuräumen, daß in Mörikes Gedicht das ausgesprochen Mythische der Beseelungen, d. h., die über menschliches Maß hinausgehende Ueberhöhung der zur Persönlichkeit gestalteten Vergegenständlichung, nicht so unmittelbar zu greifen ist. In dem Nachtwind, der „klingend jetzt den jungen Hain durchläuft", werden wir z. B. nicht ohne weiteres unbedingt eine Persönlichkeit zu sehen gezwungen sein, die in irgendeiner Richtung menschlichen Wesen überlegen ist und Schrecken oder Vertrauen oder Hingabe erweckt: hat doch die vorhergehende Zeile des Gedichtes von ihm ohne jede Personifizierung, ja, ohne jede Beseelung, gesprochen; „die wunderbarsten Stimmen, vom lauen Wind wollüstig hingeschleift" faßt man nicht ohne weiteres auf als Aeußerungen dämonischer oder göttlicher Wesen.

Tiefer greift ein anderer Unterschied. In Goethes Lied war die mythische Beseelung mit ihrem Mangel an objektivem „Ernstcharakter" und dem schnellen Wechsel ihrer Gestalten dadurch hervorgerufen, daß der Angelpunkt des Ganzen doch die Gestaltung der Liebesleidenschaft des Dichters war; hier bei Mörike dagegen spiegelt dieser schnelle Wechsel der Vergegenständlichungen nur einen Wechsel und eine bunte Vielheit

---

1) Mörike I S. 45 f.
2) Nolten S. 119 Z. 21—26.
3) Mörike I S. 125.

von Einzelerlebnissen wieder, die Teilerlebnisse sind an einem möglichen großen Nachterleben. Der Dichter erlebt eben nicht „die Nacht", sondern die Lüfte und Stimmen, die Düfte und Geräusche heller Sommernacht. Erst am Ende scheint ihm das alles die Aeußerung zu sein eines geheimnisvoll stillen übermenschlich-heiligen Wesens. Er versucht, sich diesem „holden" Wesen, der Nacht, zu nähern und sich in ihr Sein zu versenken, — aber er löst sich nicht vom eigenen Ich, in dem sich ihm unbewußt „der Schöpfung Seele" spiegelt, und so fühlt er auch das „Schwärmen" der „Nacht" nur im eigenen Schwärmen. Man könnte sagen, daß hier die Verselbständigung einer Seelenstimmung zur Eigenschaft des objektiven Reizerregers vorliegt, daß aber der letzte Schritt des Schaffensvorganges, eine Vergegenständlichung derselben, nicht vollzogen ist. Die entstehende Gestalt trägt nicht eigenes, objektives Wesen; durch sichtbare Fäden haftet sie noch im Ich des Dichters, und so fehlt der Notwendigkeitscharakter, der für eine Gestalt der einfühlungsmäßigen Mythologie kennzeichnend ist. Wir können auch hier von einem glücklichen Einfall reden und mögen so auch die letzte Strophe des Gedichtes, d. h. schließlich das ganze, mit Recht in unseren Zusammenhang einordnen.

Weit anzweifelbarer mag hier die Erwähnung der Zeilen sein, die den Anfang eines etwas umfangreicheren Gedichtes bilden und im „Nolten" lauten:

„Horch! auf der Erde feuchtem Bauch gelegen,
Arbeitet schwer die Nacht der Dämmerung entgegen,
Indessen dort, in blauer Luft gezogen,
Die Fäden leicht, kaum hörbar fließen,
Und hin und wieder mit gestähltem Bogen
Die lust'gen Sterne goldne Pfeile schießen."
(„Nolten" S. 119 Z. 21—26).

Daß wir hier mythische Beseelungen vor uns haben, läßt sich nicht leugnen; aber ebensowenig kann man in Abrede stellen, daß die Beseelungen nur angedeutet und sehr unklar bleiben. Die erste (in der ersten und zweiten Zeile), in der uns vielleicht ein nach antiken Vorbildern geschauter göttlicher Zeugungsakt vor Augen treten mag, ist in der späteren Fassung der Gedichte getilgt durch Vertauschen des einen Wortes „Bauch" mit „Grund", (Mörike I S. 285.). Auf das mythische Verständnis und die mythische Bedeutung der Zeilen 3 und 4 gingen wir früher ein, bei der Besprechung der Motive[1]). Nach diesen und den zwei Schlußzeilen scheint es, daß wir es hier mit pseudoprimitiver Mythologie zu tun haben. Bis zu einem gewissen Grade ist das richtig, und wir haben hier Gelegenheit, die fließende Grenze zwischen beiden Mythologieen festzustellen und zu beachten. Doch schien mir der Charakter des Herauftauchenden, Werdenden, des sichtbar vor unseren Augen im Affekt Entstehenden, das die Gestalten der Mythologie der inneren Form kennzeichnet, namentlich in der ersten und zweiten Zeile stark genug vorhanden, um sie hier anführen zu dürfen.

[1]) Vergl. S. 146 f.

Wir betonten für die Mythologie dieser beseelenden Stufe das Fehlen des Ernsterlebnisgefühls für ihre einzelnen Schöpfungsergebnisse. Wir wiesen auf die hier liegende Gefahr hin, der z. B. Heine nicht entging. Wir trafen auch hier bei ihm auf Verkörperungen unkörperlicher Dinge in Parallelen zu irdisch gebundenen, engen Durchschnittsmenschen. Wohl ist die Vorstellungsverknüpfung glücklich, aber sie ist nicht aus phantasiemäßiger Anschauung herausgeboren, sondern aus begrifflichem Erschließen, sie ist dem Dichter ein Spiel und sie bleibt uns ein „Bild". Ein solches äußerst zugespitztes Entwicklungsergebnis stellt, meiner Meinung nach, auch Mörikes „Tag und Nacht" dar. Maync nennt das Gedicht zwar mit Unrecht eine „Allegorie", — dazu ist unmittelbare Anschauung zu lebendig darin — aber es kann nicht geleugnet werden, daß im Betrachter nicht der Eindruck erweckt wird, eine Schöpfung vor sich zu haben, die aus tiefster Einfühlung erwachsen ist; vielmehr scheint eine Vorstellungsverknüpfung vorzuliegen, die das geschaute Ergebnis dichterisch-bewußten Spiels darstellt. Nicht die Persönlichkeiten von Tag und Nacht werden in ihrem inneren Wesen vor unseren Augen erschlossen, sondern wir sehen den Dichter ein liebliches Bild ihrer äußeren, körperlichen Erscheinungen entwerfen, das aber den Charakter des Zufälligen, Nichtnotwendigen hat. Es hängt mit dieser Wesensart der zwei mythischen Personen zusammen, daß Notter mit gewissem Rechte sagen kann, das Gedicht sei „etwas zu üppig mit äußerm Schmuck versehen"[1]). Entspricht die Behauptung Karl Fischers, hier werde „die neue Liebe (Peregrina)" „natursymbolisch" „dargestellt"[2]), den Tatsachen: so ist der Spielcharakter hier ebenso zu erklären, wie in dem Goetheschen Gedichte[3]). Ueberraschend bleibt die Tatsache und das dem Gedichte eigene ein wenig spielerische, bei aller Lieblichkeit nicht ganz warme Wesen für Mörike und für die Urwüchsigkeit und Unmittelbarkeit seines Naturgefühls immerhin.

Zudem ist gerade das Erlebnis der Nacht etwas, das vielleicht vor und nach Mörike kein Mensch und kein Künstler mit so empfindlichen und eindringenden Sinnen, keiner mit so feiner und tiefer Hingabe und Einfühlung in sich aufgenommen hat. Wehmütig-sehnsüchtige Erinnerung gedenkt auf der rauhen Pfarre von Ochsenwang der „lauen Tübinger Sommernächte", in denen die Freunde als „Orplidswächter zu allen Stunden" aus den vier Läden eines romantisch gelegenen Gartenhäuschens „herausgeguckt haben"[4]); in den Brautbriefen des Vikars lebt mehr als einmal das Erschauern vor der geheimnisvollen Tiefe solcher Nächte, in denen „die Phantasie" sich „so gerne" im „dunkel-tiefen Zauberbrunnen" „beschaut" (Br. aus Ulm, 17. Juli 1831)[5]); und wie der Tübinger Stiftler im höchsten Schönheitsdurst es sich wie im scheuen Traume ausmalte, „einmal des Mährlens Klavier in den Mondschein hinauszutragen",

---

1) Notter S. 32.
2) Fischer[2] S. 60.
3) S. S. 157 f.
4) Briefe I S. 195.
5) Br. I S. 73.

so scheint ihm der Mondschein überhaupt immer das Element, in dem er selbst und alle Kreatur, in dem Mensch und Elfe[1]), ja, in dem die geheimnisvoll liebliche Christblume noch einmal so leicht atmet[2]).

Durch sein ganzes Leben zieht sich dieses Fliehen vor dem „frechen" Tag in die Stille der heiligen Nacht. Wir erwarten, daß gerade hier das entstehen mußte, was wir als einfühlungsmäßige Mythologie der inneren Form schilderten.

---

b) Einfühlungsmäßige Mythologisierung.

Die „Nacht". Und in der Tat haben wir denn auch eine Dichtung des erst Dreiundzwanzigjährigen, die diese Erwartung aufs vollkommenste erfüllt. Es ist das Gedicht „Um Mitternacht", eins der reichsten und reifsten im Bereiche unserer deutschen Naturlyrik überhaupt[3]). Hier haben wir statt einer Folge flüchtig wechselnder Beseelungen oder dem Spiel im einzelnen vollendeter einfallsmäßiger Bilder die äußerste Durchführung einfühlender Intuition.

Wir wollen in eine genaue Untersuchung des Gedichtes eintreten. Auf Grund der Bedeutung, die es für die Erkenntnis der einfühlungsmäßigen Mythologie der inneren Form hat[4]), wird eine solche Gliederung Licht verbreiten über alle bisherigen Darlegungen dieses Teiles unserer Arbeit und seine Grundlagen z. T. noch sichtbarer machen.

Ich ziehe bei der Untersuchung des Aufbaues dieses Gedichtes ergänzend ein paar Verse aus dem Orplidspiel heran[5]); und zwar geschieht das deshalb mit Recht, weil sie in sich die gleiche Gestalt wie das Gedicht heraufbauen und damit davon Zeugnis geben, wie diese Gestalt in Mörike lebte. Darum aber handelt es sich ja für uns: zu sehen, wie ein Erleben in der Einfühlung und durch sie zur übermenschlichen Person sich gestaltet. Mit dem Gedicht als solchem haben wir es nur mittelbar zu tun, und wir dürfen daher mit dem in ihm lebenden Gefühls- und Gestaltenkreise etwas in stoffliche Verbindung bringen, was außerhalb von ihm liegt.

Der Bau des Gedichtes wird in seiner Mythologie der inneren Form besonders durchsichtig, wenn wir mit dem Nachtasten seines Entstehens und seines Baues ein Nachtasten des Entstehens und des Baues einer künstlerischen Schöpfung verbinden, die vielleicht den gleichen Ausgangs-, aber einen andern Endpunkt hat. Es bietet sich die Nachtgestalt

---

[1]) Vergl. Mörike I S. 119 Vers 25—28.
[2]) Br. II S. 23.
[3]) Schneck S. 119.
[4]) S. S. 156.
[5]) („Almissa —! Wie? Wer flüstert mir den Namen,
Den langvergessenen, zu? Hieß nicht mein Weib
Almissa? Warum kommt mir's jetzt in Sinn?)
Die heil'ge Nacht, gebückt auf ihre Harfe,
Stieß träumend mit dem Finger an die Saiten,
Da gab es diesen Ton . . . . —"
(Mörike II S. 120 Z. 30—35 a)

des Dänen Andersen an, wie sie seine „Geschichte einer Mutter" enthält: „Draußen, mitten im Schnee, saß eine Frau in langen schwarzen Kleidern, welche sagte: ‚Der Tod ist drinnen in deiner Stube gewesen, ich sah ihn mit deinem kleinen Kinde davoneilen, ...' ‚Sage mir nur, welchen Weg er einschlug!' versetzte die Mutter, ‚sage mir den Weg und ich werde ihn finden!' ‚Ich kenne ihn!' sagte die Frau in den schwarzen Kleidern, ‚aber ehe ich ihn dir angebe, mußt du mir alle Lieder singen, die du deinem Kinde vorgesungen hast. Ich liebe sie, ich habe sie schon früher gehört. Ich bin die Nacht. Ich sah deine Tränen, während du sie sangst'. ‚Ich will sie alle, alle singen!' erwiderte die Mutter, ‚aber halte mich nicht auf, damit ich ihn erreichen, damit ich mein Kind finden kann!' Aber die Nacht saß stumm und still, da rang die Mutter ihre Hände, sang und weinte . . . . "[1]). Es handelt sich also um die Gestalt einer epischen Dichtung, und ihre Einstellung in diesen Zusammenhang scheint auf den ersten Blick unangebracht. Doch zeigt schon ein näheres Hinsehen, daß das in Frage kommende Teilstück der Erzählung rein lyrisches Wesen trägt. Unsere Zergliederung wird das bestätigen. Zwar bildet die „Nacht" hier bei Andersen nicht die im Mittelpunkt stehende, allein vorhandene Person des Werkes, das ihr Aufwachsen und ihre Gestalt ein- und umschließt, wie das bei Mörikes Schöpfung der Fall ist; aber dennoch ist ein Vergleich zwischen den genannten Gebilden deshalb zulässig, weil die „Nacht" auch bei Andersen denn doch eine genügend wichtige und eingreifende Rolle spielt. Sie ist auch bei ihm keineswegs etwa nur Bild und Einfall, sie ist auch bei ihm überhöhende personbildende Verkörperung eines starken Gefühlserlebnisses. Versuchen wir nun, mit leisem Finger das Werden und den Bau dieser Gestaltungen nachzufühlen, so ergeben sich die folgenden Tatsachen:

Beide Dichter, Andersen sowohl wie Mörike, erfassen die Nacht zunächst stimmungsmäßig-stimmungsgemäß. Das ist bei beiden Ausgangs- und Quellpunkt ihres schöpferischen Erlebnisses. Aber dann geht der Schaffensverlauf bei beiden verschieden weiter. Bei Andersen so: er verselbständigt zunächst diese „Stimmung", löst sie von seinem Ich, (bezw. von dem der Mutter, durch die hindurch er ja aber die „Nacht" sieht, erfaßt und schafft) um die Summe des von der Nacht in ihm als „Stimmung" Erzeugten als Wesen der Nacht selbst zu vergegenständlichen und diese „Nacht" als eine gestalthabende Persönlichkeit hinzustellen. Gelänge ihm das wirklich vollständig in einer einheitlichen künstlerischen Schau, so hätten wir wahrscheinlich eine Parallelgestalt zu Mörikes „Nacht": d. h. bis zu diesem Punkte ist bei beiden Dichtern gleichlaufendes Schöpfungsverfahren vorhanden, und sein geradliniges Endergebnis wäre eben Mörikes künstlerisches Werk. Man muß aber sagen, daß Andersen eine vollständige Objektivierung nicht erreicht hat. Das Subjektive ist nicht vollständig ausgeschieden, nicht rein abgetrennt vom Gestalteten; das Gestaltete wird nicht als rein und wirklich Objektives gesehen, es ist nicht ein vom Subjekt vollkommen getrenntes, in sich geschlossenes Ganzes mit

[1]) Andersen Märchen I S. 444.

Form= [„Stil="[1])] und Notwendigkeitscharakter geworden: immer doch gehen schon hier, schon in diesem Punkte des Werdens, feine, fast unsichtbare Fäden zum Subjektiven zurück, das die Keimzelle war, und das geforderte Objektive, Gestaltete wird nicht ganz rein und fern erschaut. Im weiteren Schaffensverlauf tritt vollends ein immer stärkeres Abweichen vom ursprünglich eingeschlagenen Wege ein. Es geschieht nämlich, daß der Verlauf künstlerischen, unbewußt gefühlsmäßigen Schaffens unterbrochen und ersetzt wird durch bewußt gedankliches Gestalten des zu Gestaltenden; außer den eben angedeuteten, sozusagen hängengebliebenen Fäden spinnt Andersen mit seinem Verstande neue zum Subjektiven hinüber, die den begonnenen Verlauf des Vergegenständlichens und damit des Mythologisierens plötzlich steckenbleiben und verkümmern lassen. Durch gedankliche Umschaltung nämlich versucht er, nun auch die Handlungen, die der Mensch während und in der Nacht begeht und erlebt, vom Menschen loszulösen und sie irgendwie auf die Nacht selbst als Handlungen zu übertragen. Die von ihr erregten Gefühle ließen sich durch ästhetische Einfühlung ohne weiteres in sie selbst hineinverlegen als Eigenschaften ihres Wesens. Man mußte nur verstehen, — wir werden sehen, daß das Mörike gelang, — sich vor einem Hängenbleiben im eigenen Ich zu hüten. Handlungen jedoch, die in ihr geschehen, vermag keine Einfühlung auf keinerlei Weise als im Wesen der Nacht liegend zu erschauen. Werden diese zwei Dinge dennoch verknüpft, so ist das Ergebnis nur eine Verkoppelung, und keineswegs gewinnt die „Nacht" dadurch mehr Gestalt oder mehr Notwendigkeitscharakter ihres Wesens.

Es ist so eine Leistung des Verstandes, wenn Andersen eine solche Verbindung der Nacht und des in ihr Geschehenden zustande bringt, wenn er versucht, dieses Geschehen an der Nacht selbst zu vergegenständlichen. Damit ist aber nun in der ursprünglichen Art der ganzen dichterischen Leistung fühlbar ein Bruch eingetreten. Und das bringt, sich selbst rächend, auch einen Bruch mit sich in dem sich ergebenden Gestalteten: Andersens „Nacht" ist nur halb die Nacht, zur andern Hälfte ist sie „das Leben eines Menschen in banger Nacht" verselbständigt.

Ist sie überhaupt Gestalt im Sinne der Persönlichkeit, — und das ist trotzdem nicht zu leugnen, — so steht sie doch immerhin nur auf der Stufe eines Dämons, der in plötzlichem Auftauchen und Verschwinden Menschen quält und peinigt, ja, das Grausen selbst ist; aus dieser „affektiven Wurzel" herausgeboren, trägt er ihr Kennzeichen sichtbar in sich in dem Ungezügelten, oft kalt Leidenschaftlichen seines Fühlens, Wollens und Handelns.

Ist ein Dämon immer verbunden mit dem Leben des Menschen und in ursächlichem Zusammenhange mit den Ereignissen dieses Lebens, und ist so schließlich das unumgängliche Verhältnis zwischen Dämon und Mensch von beiden Seiten ein immerwährendes Hin und Her von Gefühlen und Leidenschaften: — so ist dagegen ein Gott, auch schon im Augenblicke des Entstehens, sich selbst genug. Groß und schweigend und

---

[1]) Vergl. das über die „Innere Grazie" Gesagte S. 11 Anm. 1.

frei, mit dem Antlitz in „des Himmels Bläue“, so steht er über allem, was Mensch und Dämon, was Geschöpf und Welt heißt. Wohl sieht sein Auge die Kreatur und kann sich gütig oder zürnend ihr zuwenden, wenn es — nicht ihm selbst jedoch — nötig ist. Aber er bedarf ihrer nicht, „ihm klingt des Himmels Bläue süßer noch“, ihn kümmert nicht „das uralt alte Schlummerlied“ „vom Tage, vom heute gewesenen Tage“.

Das ist das Wesen, wie es Mörikes Gestalt der Nacht hat. Eine heilige Göttin steht vor uns; wir sehen sie herauswachsen aus dem Boden des uns überall umfangenden Weltgeheimnisses, wie die gefesselten Sklaven Michel Angelos aus dem Stein, wie die Venus Botticellis dem Meere enttaucht. Wie gelang es Mörike, seine „Nacht“ als eine so sich selbst genügende, in sich geschlossen ruhende hinzustellen, im Gegensatze zu der Schöpfung Andersens, die in der Entwicklung zur freien, göttlichen Persönlichkeit im Sinne höchster Selbständigkeit und Geschlossenheit steckenblieb?

Zunächst einmal ist schon die Loslösung und Verselbständigung des als Stimmung erfaßten Nachterlebens straff und vollständig durchgeführt. Kraft höchst gesteigerter Einfühlung verschwinden dann auch alle zufälligen Einzelheiten, sodaß nur die großen, unmittelbar ursprünglichen Reflexe in den Erreger zurückschauend hineinverlegt werden; und so werden nur große, durchgehende, in großen Maßen aufbauende Eigenschaften beim „Hinüberwandern des Subjekts in das erregende Objekt“ [1]) an diesem vergegenständlicht.

So verschwindet das Spukhafte, Flackernde des Dämons Aus Ruhe geboren, steigt in Ruhe eine edle, erhöhte Menschengestalt auf, mit großen Zügen, denen nichts anhaftet von Zufälligkeit und Willkür: eine Gottheit.

Und Mörike sieht die entstehende Gestalt zu Ende in der Art, wie er sie bis zu diesem Punkte unbewußt schauend gebaut hat. Sie ist jetzt rein „Gestalt“ geworden, und der Dichter hütet sich, die glücklich vollzogene vollständige Ausschaltung des Subjektiven zu beeinträchtigen. So kommt es ihm auch nicht in den Sinn, irgendeine menschliche Handlung oder ein menschliches Erleben mit dieser Nacht in Zusammenhang bringen zu wollen. Ja, so vollständig ist alles Subjektive entfernt, aus dem doch diese ganze Schöpfung herauswuchs, daß nicht nur darauf verzichtet wird, ein solches Handeln und Erleben an der Nacht zu vergegenständlichen, sondern daß es nicht einmal als beim Subjekte in ihr vorhanden auftritt.

Dieser Behauptung scheint zwar auf den ersten Blick die angeführte Orplidstelle („die heil'ge Nacht, gebückt auf ihre Harfe . . . . “) zu widersprechen, wo das liebende Gedenken des Königs an sein verstorbenes Weib in Verbindung gebracht erscheint mit leisem Harfenspiel der Nacht. Aber auch hier ist nichts von Andersenscher Verstandesverknüpfung mit ihrem Wesenszuge von Willkür und Einfall. Es ist wieder reinste, geradlinigste Intuition. Wohl waren beide inhaltliche Grundbestandteile zunächst getrennt vorhanden: Ulmons sehnsüchtiges Sicherinnern an „der Liebe Glück“ und das Harfenspiel der heil'gen Nacht Aber beide Vorstellungen mögen im Geiste Mörikes kaum getrennt aufgetreten sein,

---

[1]) Vps. II S. 579.

sodaß er erst durch den verknüpfenden Verstand sie verbinden mußte. Innerhalb seiner Intuition wurde ohne weiteres dem Menschen, Ulmon, was des Menschen war, und der Gottheit, was der Gottheit war; der Zusammenhang zwischen beiden Dingen war in reinster Anschauung erfaßt, und ihre Einheit war die der Intuition selber. Darum kommt es uns auch nicht in den Sinn, hier von „Bild" und „bildlicher Einkleidung eines Gedankens" zu reden. Es ist verschwunden, daß das Subjektive Quellpunkt war, aus dem das Objektive geboren wurde: es ist ein Nebeneinander, kein Mit- und In- und Durcheinander, wie bei Andersen; es ist wie in der Wirklichkeit, wo Menschenerleben und Naturwesen nebeneinander sind: jedes geschlossen für sich und doch das Menschenerleben sich selbst einsetzend in die Geheimnisse der Natur und des Ewigen, in dem die Götter leben. So hat die Handlung Ulmons, dem ersten Anschein entgegen, im Sinne Andersenscher Entstehungsabhängigkeit und Ursächlichkeit nichts zu tun mit dem Innern der Nacht oder mit ihrem Wesen. Es ist ein rein äußerer Zusammenhang; auf der anderen Seite wiederum jedoch steht alles dreies da — Ulmon, die Nacht, das Erleben Ulmons in ihr und mit ihr — „frei und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen".

So bleibt alles herausgesponnen aus geradlinig einfühlendem Schauen, und die Verstandestätigkeit, die Handlungen erfaßt, beurteilt und aufzeichnet, sie ist hier für das künstlerische Schaffen vollkommen ausgeschaltet, und so wird es verhindert, daß die Verknüpfungen ästhetischer Dinge hier den Wesenszug von erkältender Willkür, von Einfall und Zufall tragen. „Gelassen stieg die Nacht ans Land"; nur sie ist da und ihr Leben; Menschenleben und Welt ist verschwunden, für sie und für jeden, der sie anschaut.

Liegt es im Wesen des Dämons begründet, in seinem Verhältnis zum Menschen, daß seine Gestalt mit einem Kranze von Einzelerzählungen umgeben wird, die sich novellistisch ausgestalten, und die diese Gestalt erst in ihrem Wesen erkennen lassen, (wie wiederum diese Gestalt erst den Sinn dieser Erzählungen erhellt): — so ist es ebenso selbstverständlich, daß diese Gestalt von Mörikes „Nacht" niemals in eine Geschichte eintreten könnte, wie etwa in Andersens „Geschichte einer Mutter". Der Sinn dieser dichterischen Schöpfung, ihr Ziel, ist diese Gestalt selbst, sind keine „urmythologischen Novellen"; zur Erhellung ihres Wesens und ihres Seins bedarf die Göttin keiner Menschen und keines Hineingreifens in menschliche Welt.

Nach den Darlegungen über die Wurzel der Mythologie der inneren Form und über ihr häufigstes Anwendungsgebiet[1]) war schon im voraus zu erwarten, daß das Ergebnis ihrer reinsten und schärfsten Durchführung nicht der Dämon sei, in dem sich flackerndes subjektives Begehren widerspiegelt, sondern eine Göttergestalt, wie wir sie in Mörikes „Nacht" wirklich vor uns sehen.

Betrachte ich die Gottheit der Mörikeschen „Nacht" sozusagen von außen, indem ich mich ihr als etwas Fertigem gegenüberstelle, so sehe ich, daß in ihrem Wesen eine Eigenart, wie sie griechischer götterschaffender

---

[1]) S. 155.

Phantasie entkeimt, mit solchen Zügen zu einem nahtlosen Ganzen verschmilzt, die den tiefsten Charakter phantasiemäßigen Naturerschauens und Naturerlebens der germanischen Völker kennzeichnen.

Bei der „Herbstfeier" Mörikes trafen wir auf einen ähnlichen Tatbestand und wiesen dort schon auf den hier vorliegenden hin[1]).

Die Behauptung von der Vereinigung der zwei Geistesarten ist nämlich nicht so zu verstehen, als handle es sich hier um die tatsächliche Herübernahme von einzelnen Vorstellungen und Motiven, die griechische oder germanische Mythologie anbietet. Von einer Anlehnung in diesem literarischen Sinne kann auch hier, wie überall fast bei Mörike, keine Rede sein. Ganz frei und unbeeinflußt ist die Schöpfung und ihre Gestalt in Mörike erwachsen. Zwar liegt es nahe, an eine Anlehnung, wie wir sie in Abrede stellen, zu denken: das klassische Altertum kannte eine Göttin der Nacht, die in vielen urmythologischen Novellen auftritt, und wir wissen, daß schon der junge Mörike im Hause seines Oheims Georgii den ersten Blick in diese alte Welt hinein tat. Aber betrachten wir uns die griechische Göttin ein wenig näher, dann ergibt sich leicht, daß sie mit der Mörikes garnichts zu tun haben kann. Fast das ganze Wesen der antiken „Nacht" nämlich erschöpft sich für unsere Betrachtung in allegorischen, verstandesmäßig ausgeklügelt wirkenden Beziehungen zu anderen mythischen Gestalten; diese, wie sie selbst, sind von der Art, daß sie für uns in den meisten Fällen mehr über sich hinaus „bedeuten", als daß sie im mythischen Sinne *sind*. So erscheint die Nacht z. B. als Erzeugte des Chaos, des Phorkys, dieses unheimlich grausigen Meeresgreises[2]); sie ist Mutter des Todes und Schlafes[3]), gelegentlich der Artemis[4]), Mutter des Eros, der Moiren oder Parzen[5]), der Nemesis[6]), Mutter der lieblich singenden Hesperiden[7]) und Mutter der Erynien[8]).

Nur vereinzelt, wie z. B. in Vergils Aeneis, erscheint sie intuitiv erfaßt, sich selbst genug. (Vergl zweites Buch Einl. Vers 8 b—9 a; 250 ff.; 360 ff.; viertes Buch Vers 350 f. u. a.). An Vers 250 („ruit Oceano nox") scheint Mörikes Anfangszeile sogar unmittelbar zu erinnern: „Gelassen stieg die Nacht *ans Land*". Vergils Vorstellung der meerenttauchenden Göttin scheint hier, wenn auch unbewußt, zugrunde zu liegen. Zweifellos. Aber sie ist ganz und gar geändert, sodaß sie nur, wenn wir von Vergil und der griechischen Vorstellung wissen, anklingen mag, wie eine ferne Erinnerung an etwas Zufälliges. Bei Vergil nämlich setzt diese Stelle wohl jene urmythologische Novelle voraus, nach der die Nacht im Abstammungszusammenhange mit dem Okeanos steht. Zwar ist auch bei Vergil die Zeile ohne die Vorstellung dieser Beziehung verständlich

---

1) S. 71.
2) Preller S. 41. 561.
3) Ebd. S. 248 ff.
4) Ebd. S. 322 Anm. 3.
5) Ebd. S. 530.
6) Ebd. S. 536 Anm. 5.
7) Ebd. S. 562.
8) Ebd. S. 835.

und könnte echt mythisch geschaffen sein: aber bei dem Vorhandensein solcher Beziehungen in griechischer und römischer Phantasie können wir uns kaum davon frei machen, Derartiges auch hier wenigstens mitklingen zu hören.

Bei Mörike ist diese Vorstellung in ihrer unmittelbaren Bedeutung für sich geschlossen auffaßbar. Sie ist gerade sehr geeignet, die überkreatürliche Vereinzelung und einzigartige Wucht seiner Göttin zu verstärken. Indem sie groß, einsam, sinnend und gelassen der Flut entsteigt, zieht sie unseren Blick von allem ab, was nicht sie selbst ist, sodaß wir garnicht darauf kommen, zwischen ihr und anderen Dingen einen Zusammenhang gedanklich herzustellen. Daß sie andererseits auch alles einschließt und einhüllt, sie, die uns und alles in sich zieht: das ergibt sich ohne weiteres aus ihrem Wesen, das sie bei Mörike hat; Vergil dagegen muß es als eine besondere Erscheinung hervorheben (zweites Buch Einl. V 250 ff., viertes Buch Vers 351, 360 ff. „cava umbra"). Kennzeichnend ist auch Mörikes „Gelassen stieg ...." gegenüber Vergils „praecipitat", „ruit", „circumvolat".

Wir sagten schon: Vergil ist eine Ausnahme in seiner intuitiven Erfassung der Nacht. Sonst herrscht im klassischen Altertum durchgehends vor, daß sie eben wie ein nötiges Glied abstammungsmäßiger Zusammenhänge erscheint. Und ist auch bestenfalls das einzelne Glied einer solchen Verbindung echt und ursprünglich mythisch erschaut: ein so vielfaches gedankliches Verknüpfen ihrer Gestalt mit anderen ist nur in einer Zeit möglich, die dem echten Mythisieren und ihrer Art von Phantasie schon ferne liegt.

Nun nennt Mörike seine Nacht in der sechsten Zeile auch „Mutter". Das glaube ich jedoch ganz anders auffassen zu müssen als im Sinne antiker gedanklich verknüpfter Abhängigkeitsverhältnisse. Die Bezeichnung soll sie, meiner Meinung nach, weniger in eine solche Beziehung zu den Quellen setzen, als daß darin eine Eigentümlichkeit ihres ganzen Wesens ausgedrückt werden soll. Sie ist — wenn auch über aller Kreatur und unteilhaftig und unbedürftig ihres Lebens — die große Mutter alles ewigen Lebens, alles Seins, nicht in dem Sinne, daß alles Erschaffene von ihr stamme und zu ihr gehöre, sondern im gefühlsmäßigen Sinne geheimnisvoller Verbundenheit.

Dieses „Mütterliche" berührt uns wie deutsche Art, wie eine Erinnerung an germanische Göttinnen (Holda, schwäb. Frau Berchte. Vergl. Grimm My. S. 248, 250).

Bot die Antike immerhin die Möglichkeit und den Stoff für eine Herübernahme, so fehlt beides vollkommen in der germanischen Mythologie, deren spärlich vorhandene Vergegenständlichungen von Tag und Nacht eigentlich schon jenseits von einem reinen und unmittelbaren Mythisieren liegen[1]).

Es handelt sich also nicht um irgendeine stoffliche Abhängigkeit: Grundzüge der Stimmungen und der Welterfassung sind es vielmehr,

---

[1]) R. M. Meyer My. S. 107. Golther S. 521.

die jede für sich den Geist einer der Kulturen im großen und allgemeinsten kennzeichnen, und die in Mörikes Gedicht zum aufgelösten Einklang kommen.

Ich sehe griechischen Wesenszug in dem Unerschütterten, in dem Ruhigen, — wie es gleich das erste Wort der endgültigen Fassung des Gedichtes [1]) vollkommen bezeichnet — in dem Gelassenen. Es tritt uns dieser Wesenszug der Gelassenheit in den vollendeten Gestalten griechischer Bildhauerkunst in höchster Reife entgegen, und er verleiht so dort wie hier der Gottheit etwas Ernst-Heiteres, verleiht ihr das schlechthin Ueberkreatürliche, das sie vom Erdboden hebt und ihr Schwere und Erdenstaub und Erdennähe nimmt.

Und doch sehen wir sofort, wenn wir etwa Myrons Athene vor unser inneres Auge hinstellen: — mir die reinste Ausprägung dieses Gelassenen und Erhaben-Heiteren — diese Göttin der Nacht ist das nicht allein, ist das nicht am unmittelbarsten, ist das jedenfalls nur, indem es durch ein Anderes hindurchleuchtet und hindurchklingt, und indem es dieses Andere verewigt, vergöttlicht, ihm Erdennähe und Erdenschwere nimmt.

Und dieses Andere scheint im besonderen Maße und ausgesprochen germanisch, vielleicht ausgesprochen deutsch. Ich meine das Träumende, die Einstellung auf das Ewige, das Sicherheben über Raum und Zeit und Zufälligkeit, das Teil- und Versunkensein in dem Geheimnis in uns und um uns.

Wie das alles wohl das tiefste Wesen des Deutschen ausmacht, so werden auch seine Götter dieses Wesen nicht verleugnen können. (Denn jedes Volk schafft ja seine Götter nach seinem eigenen Bilde, mit höchster Ueberhöhung seiner eigenen Eigenschaften, als höchste lebendige Objektivierung dieses Bildes und dieser Eigenschaften selbst, sodaß diese Götter, in Analogie zu menschlicher Persönlichkeit, übermenschliche Persönlichkeiten sind.) Bei den Göttern kehren die genannten Züge wieder als tatsächliche Einheit mit dem Ewigen, tatsächliches Stehen über Raum und Zeit und Zufälligkeit, als Ewigkeit und Ewigsein selbst und Geheimnis im Sinne des Mysteriums. [2]) Bei den Menschen Sehnsucht und Entwicklung, bei den Göttern Erfüllung und Sein.

Nun ist, wie schon gesagt wurde, hier aber noch einmal betont werden soll, diese Gottheit nicht rein erhaben-heiter, nicht rein „innere Grazie"; aber ebensowenig ist sie rein träumend-schauender Ernst. Sie ist keine Athene des Myron, aber ebensowenig ist sie eine Holda oder Frigga. Die Geistesart beider Kulturen gab ihrem Wesen etwas, aber beide Bestandteile durchdringen sich derartig, daß sie nicht Teile bleiben, und man sehen könnte, wo das eine ist und wo das andere: sondern eine völlige Vermählung hat stattgefunden, beide sind ein Leib geworden, und ein einheitliches gestalthabendes Ergebnis ist es, was dieser Vereinigung entwuchs.

---

[1]) Ueber eine bedeutsam abweichende frühere Fassung s. w. u. S. 170.
[2]) Otto S. 26—32.

Wenn R. Jahnke in seiner Erläuterung und Würdigung des Gedichtes das Wesen der Nachtgestalt „Müdigkeit und Ruhebedürfnis“ [1]) nennt, so steht das weit von dem ab, was sich uns ergab. Näher kommt er unserer Ansicht in der Zusammenfassung auf der nächsten Seite, wo er sagt: „So ist die (müde) in sich selbst versunkene, allem Unruhigen abholde Stimmung der Nacht der Grundgedanke des Gedichts“. (Nur würde es unserer Auffassung vom lyrischen Schaffen überhaupt [2]) und vom lyrischen Schaffen Mörikes insbesondere widersprechen, von einem Grundgedanken zu reden; es handelt sich vielmehr um ein zeugendes Grunderlebnis). Avenarius verfolgt einen dem unsern ähnlichen Gedankengang, wenn er Mörikes Gedicht und seine Gestalt mit den Worten schildert: „Da ist nichts umschreibende Rede und nichts Allegorie, da ist alles Gestalt, durch die der Strom des Seins mit ruhigen vollen Pulsen Wärme und Kraft trägt; die Nacht, die Quellen, das ist wie im Sehertraume erschaut mit der Phantasie, die einst zur Mythenzeit die Natur zu Göttern beseelte“ [3]).

Der Schaffensvorgang und sein Ergebnis stellt rein und vollkommen das dar, was wir „Mythologie der inneren Form“ in ihrer einfühlungsmäßigen Stufe nannten.

Wir setzten dabei immer die in der dritten und vierten Auflage der Gedichte festgelegte endgültige Fassung voraus. Es ist bemerkenswert, daß wir in der ersten Fassung, so unbedeutend und äußerlich ihre Abweichungen auf den ersten Blick erscheinen mögen, diese innere Gestaltung noch keineswegs finden können. In diesem „ersten Entwurf“, in dem „die Personification der Nacht noch nicht ganz durchgeführt“ war [4]), lauten, nach Karl Fischer, die Anfangszeilen: „‚Bedächtig stieg die Nacht ans Land, hängt träumend‘ etc.“ [5]). Es ist unverkennbar, daß die zweite Zeile hier von aller Personifizierung Abstand nimmt, und daß dadurch auch diejenige der ersten Zeile für den ersten Blick fast zum einfallsmäßigen Bilde herabgesetzt erscheint. Im übrigen hat die so unwesentliche Aenderung des Adverbs bewirkt, daß die Nachtgestalt dieser personifizierenden ersten Zeile eines guten Teils ihres heiliggöttlichen Wesens bar geworden ist. Wir sahen, was das „Gelassen“ besagt und bedeutet; mit der Vertauschung dieses Wortes gegen das an sich weder mehr noch weniger anschauliche „bedächtig“ [6]) fällt aus der Persönlichkeit der Nacht eben alles das fort, was sie griechischer Götterhoheit besonders annäherte. Im Gegensatze zu Richard Weitbrecht halten wir sonach die endgültige Fassung für die vollkommene [7]).

Der „Tag“. Sehen wir uns danach um, welche anderen Dinge und Zustände in Mörikes Erleben zu dieser einfühlungsmäßigen Mythologie der inneren

[1]) A. a. O. S. 261.
[2]) S. S. 153.
[3]) A. a. O. S. 162.
[4]) Fischer [1] S. 78.
[5]) Ebd.
[6]) R. Weitbrecht S. 465.
[7]) Eine Feststellung, die, nebenbei bemerkt, für fast alle Gedichte Mörikes gelten kann.

Form wurden, so liegt es nahe, an die der Nacht entgegengesetzte Naturerscheinung des Tages zu denken. Finden wir bei Mörike eine seiner Nacht gleichgebaute, ebenso ursprüngliche, ebenso lebendig fließende Gestalt des Tages, die sich vor unseren Augen zur Gottheit heraufbaut? Der letzte Teil des Gedichtes, das Mörikes Sammlung eröffnet, scheint sie zu geben:

„Dort, sieh! am Horizont lüpft sich der Vorhang schon!
Es träumt der Tag, nun sei die Nacht entflohn;
Die Purpurlippe, die geschlossen lag,
Haucht, halbgeöffnet, süße Atemzüge:
Auf einmal blitzt' das Aug', und, wie ein Gott, der Tag
Beginnt im Sprung die königlichen Flüge!"

(Mörike I S. 14 Vers 34—39.)

Aber es steht von vorneherein zu erwarten, daß der „freche Tag" dem Dichter nicht aus solcher unmittelbar ergriffenen und ehrfürchtigen Schau heraufwachsen werde, wie die „Nacht", daß er sich in sein Wesen nicht so als in „der Gottheit nächt'ge Ferne" versenken werde. Tatsächlich erscheint denn auch das Kennzeichen der Mythologie der inneren Form in diesen Mörikeschen Versen nicht so stark durchgeführt, wie in seinem Nachtgedicht. Damit nähert sich der „Tag" ein wenig pseudoprimitiver Mythologie, wie es sich auch in dem Gedicht „In der Frühe"[1]) auswirkt: dort wird er einfach wie Gestalten dieser ersten Mythologieart handelnd aufgeführt. Wieder haben wir hier ein Beispiel für die fließende Grenze zwischen den Ergebnissen der zwei Arten von Mythologie[2]).

Aber nicht nur durch den Mangel von Parallelerscheinungen in griechischer oder germanischer Mythologie[3]) sehen wir uns gezwungen, diese Gestalt hier einzustellen. Ganz kann man denn doch das Merkmal der Mythologie der inneren Form, den Werdecharakter, wie wir ihn bei der „Nacht" zu schildern versuchten, auch hier nicht verkennen. Nur scheinen in gewisser Hinsicht wieder mehr mythische Beseelungsvorgänge vorzuliegen von der Art, wie wir ihnen im ersten Teile der jetzigen Darlegungen begegneten. Weniger das Tagerlebnis scheint vergegenständlicht als vielmehr eine Reihe aufeinanderfolgender Teilerlebnisse während des Tagens: das erste fahle Dämmern, das geistenden Lichtschein hin und her zucken läßt, es ist das Träumen des Tagesgottes im Halbschlafe, bei dem seine Lippen, „halbgeöffnet, süße Atemzüge" hauchen; diese Atemzüge, sie sind die Luft, die die erste Dämmerung erfüllt; sie ist schon ganz vom Wesen des Tages getränkt; mit einemmale schießen flammende Strahlenbündel, alles übergießend, empor:

„Auf einmal blitzt das Aug', und, wie ein Gott, der Tag
Beginnt im Sprung die königlichen Flüge."

Aber die Verhältnisse liegen doch anders als bei jenen Beseelungen, als z. B. bei dem „Gesang zu zweien in der Nacht." Alles Einzelne

---

1) Mörike I S. 31.
2) S. S. 160.
3) S. S. 167 f.

wird hier doch zurückgeführt auf den einen gleichen Träger, wird doch an ihm als Eigenschaft oder als Tätigkeit objektiviert. In jenem Wechselgesang dagegen erschien nur zuletzt die eine Gestalt, die in sich wohl eine Zusammenfassung aller Teilerlebnisse in ihren Vergegenständlichungen darstellen und umschließen sollte. Aber vom Dichter waren die Einzelerlebnisse nicht als Teilerlebnisse innerhalb des Nachterfassens herausgearbeitet worden. Die Beseelungen blieben jede selbständig für sich, und die Nacht, in der „der Schöpfung Seele" schwärmt, sie stand als eine letzte, umfassendere, neben ihnen.

Hier dagegen schließt sich alles zusammen in der Einheit eines Gesamterlebnisses, hier zielt jede Beseelung ab auf die eine Persönlichkeit, die sich in ihnen heraufgestaltet zum vollen Leben und Wesen eines Gottes.

Bedeutsam unterscheidet sich nun diese Gottheit nur von der Nacht dadurch, daß weniger ihr Sein als vielmehr ihr Handeln heraufsteigt, daß es sich weniger um die erfühlende Erfassung ihres Wesens handelt, als um Vorstellungen ihrer Wirkungen in der Sprache naturmythologischer Phantasieen. Das ist ein Wesenszug, in dem die leise Annäherung an pseudoprimitive Mythologie sich zeigt.

Im übrigen aber ist das Stück von stärkster mythischer Ursprünglichkeit und Lebendigkeit, und auch das von Richard Weitbrecht, unserer Meinung nach sehr mit Unrecht, getadelte Bild des träumenden Tagesgottes[1]) erscheint nach unserer Auffassung gerade besonders glücklich.

Der „Frühling".

Die gleiche Art naturmythologischer Einstellung, wie wir sie hier feststellten, d. h., die in gewissem Sinne ursächliche Verknüpfung einer Naturerscheinung oder eines Naturdinges mit Wesen oder Handeln eines übermenschlichen Wesens, findet sich in einem andern Gedichte, in dem das Erleben des Frühlings zum Kunstwerke geformt worden ist. Aber die „Er ist's" überschriebenenen Zeilen sind dennoch mit ihrer Unmittelbarkeit und der vor unseren Augen entkeimenden und werdenden Gestalt des Frühlings zur Mythologie der inneren Form zu rechnen. Es ist ja auch ohne weiteres klar, daß der Verfasser des Gedichtes „Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel"[2]) bei der mythischen Gestaltung dieses Naturerlebnisses die ganze Fülle seiner überstarken Stimmung sichtbar mit hineinformen mußte und sich also nicht mit einer pseudoprimitiven Mythologie begnügen konnte, die er nur zu bereichern und zu erneuern hatte. So ist hier ein inniger Bund geschlossen worden zwischen der stärksten Subjektivität des gestalteten Gefühls und der stärksten Objektivität der personbildenden Gefühlsvergegenständlichung.

Sichtbarer noch ist das der Fall in dem „Lied eines Mädchens"[3]). Auch hier wächst vor unseren Augen der junge, strahlend schöne Frühlingsgott empor, der allen frischen Glanz und alle tauige Herrlichkeit keimenden Naturerwachens in sich trägt, und nicht, wie in „Er ist's", taucht er

[1]) A. a. O. S. 483.
[2]) Mörike I S. 32 f.
[3]) Ebd. S. 282.

wie eine flüchtige Vision, wie ungreifbarer, blitzartig sichtbar werdender Elfenspuk nur vor uns auf. Der „Frühling", der hier sichtbar herausquillt aus der Vergegenständlichung der von ihm ausgelösten Gefühle, er steht klarer und fester vor uns, als in jenem „Jauchzer" [1]). Er ist in seiner Gestalt fester umrissen, er ist zu stärkerer gegenständlicher Erscheinung gebracht. Und doch wird daneben hier gerade wieder eine sehr subjektive Beziehung wirksam. Das ganze ist eine vertraulich neckende Rede an das übermenschliche Wesen, und durch diese Verbindung mit menschlichem Sein entbehrt es jener göttlichen Ueberkreatürlichkeit, aus der die Erhabenheit der „Nacht" ihren Ursprung nahm. Die Gegenständlichkeit und der plastische Charakter an sich werden allerdings durch dieses subjektive Gestalten des Inhaltes ganz und garnicht beeinträchtigt, denn beide Betätigungsweisen, die subjektive und die objektive, stehen mit ihren Ergebnissen reinlich für sich einander gegenüber.

Nach den letzten Untersuchungen könnte es fast den Anschein gewinnen, als stehe Mörikes „Nacht" in der Art ihres Baues ganz vereinzelt da im Bereiche seiner einfühlungsmäßigen Mythologie der inneren Form. Eine dahin gehende Behauptung würde aber gerade eine Gestalt unberücksichtigt lassen, die eine Spiegelung ist des stärksten, tiefsten und eigenartigsten Erlebnisses des Dichters und seiner innersten Wesensbestimmtheit. Ich meine die Gestalt der „Natur". Die „Natur".

Von jeher ist unserem Dichter die Natur mehr gewesen als nur der Begriff für die Zusammenfassung und für das System aller Dinge und Kräfte. Wie sich ihm in Wasser, in Luft und Erde stille heimliche und unheimliche Geister bargen, so war ihm, „dem Freunde Spinozas" [2]), die Natur eine herrliche mütterliche Gottheit, „deren heimlich tiefem Regen" seine Seele mit tiefster Hingebung auch im schwersten Leide lauschte [3]).

In mehreren Versen des Gedichtes „Besuch in Urach" [4]) baut dieses Erlebnis in der Seele des Dichters die erhabene Göttergestalt der „Natur" vor uns auf. Es sind die Verse 33—48. Würden wir hier die gleiche nachtastende Untersuchung des inneren Baues der mythischen Figur anstellen, wie wir es bei der Nacht taten, so würden sich uns die gleichen Vollzugsvorgänge, die gleichen Abschnitte, ergeben wie dort; auch hier haben wir die völlig vollzogene Loslösung der Gefühle und Stimmungen vom Ich, die Verselbständigung und das zusammenbindende Vergegenständlichen zu einem Nicht-Ich. Auch hier haben wir eine mit Geheimnis, mit Ueberkreatürlichkeit und mit gewaltiger Majestät umgebene unsterbliche Göttin. Aber klarer und einfacher als dort sind hier die subjektiven und die objektiven Fäden zu greifen. Dadurch erscheint die wachsende Gestalt in ihren Linien vielleicht dem Blicke übersichtlicher und weniger verwickelt, aber vielleicht auch weniger reich und weniger unergründlich.

---

1) Mayne Biogr. S. 240.
2) Ebd. S. 50, 131, 241.
3) Mörike I S. 296 Vers 29—33.
4) Ebd. S. 34 ff.

Der Ausgangspunkt ist nicht zu verkennen. Wie Faust sich in heißem Drange dem Erdgeiste zu nähern sucht und ihn herbeizuzwingen wagt, um sein Wesen, „der Erde Weh, der Erde Glück“ erlebend zu erkennen, so wirft sich Mörike, Ganymed gleich, an das Herz der Natur und sucht ihre Seele in heftigster Leidenschaft einzusaugen. Aber diese Seele, diese Gottheit der Natur, sie flieht ihn; Geheimnis und Rätsel, die sie schon vorher umwittert hatten, sind nur verstärkt.

Rätsel und Geheimnis ist alles um uns: das ließ die Nacht den Dichter, und das ließ der Dichter der „Nacht“ uns fühlen. Aber er sagt es nicht ausdrücklich. Als das Mysterium gehört es zum Wesen der Nacht. Das Rätsel- und Geheimnisvolle in diesem Sinne beunruhigt und quält nicht. In ihm ruht der Mensch in der Unendlichkeit der Gottheit.

Hier bei der „Natur“ ist das anders. Hier ist das Rätselhafte und Geheimnisvolle zunächst einmal nicht wie bei der „Nacht“ eine Wesensbestimmtheit der Gottheit, die herfließt aus unsichtbaren, in grundloser Tiefe gelegenen Quellen; hier ist es zunächst klar und unbestreitbar das Fragen und Drängen im Ich des Dichters.

Das sind also bisher rein subjektive Gestaltungsvorgänge. Das bleibt auch in gewissem Grade noch beim nächsten Schritte so. Wir sahen, wie am Schlusse des „Gesanges zu zweien in der Nacht“ die Nacht nicht gegenständlich gemacht war mit dem Charakter der unbedingten Notwendigkeit, sondern nur selbständig, sodaß sie auch eine andere Form hätte annehmen können, als die gerade gewählte; so wird in unseren Versen über die „Natur“ zunächst eine Eigenheit des Dichters einfach, wie sie ist, in die „Natur“ selbst als Eigenschaft hinübergetragen, nämlich die, daß er die Natur als unergründliches Rätsel fühlt:

„O, hier ist's, wo Natur den Schleier reißt,
Sie bricht einmal ihr übermenschlich Schweigen;
Laut mit sich selber redend, will ihr Geist,
Sich selbst vernehmend, sich ihm selber zeigen;
— Doch ach, sie bleibt, mehr als der Mensch, verwaist,
Darf nicht aus ihrem eignen Rätsel steigen!“

So aber war das „Hinüberwandern“ nicht gemeint, so gab es keine einfühlungsmäßige Mythologie der inneren Form, die ihren Gebilden unbedingten Notwendigkeitscharakter verleiht. Die Furcht vor dem Dämon wird nicht Furcht in dem Dämon, sondern Furchtbarkeit. Die subjektiven Stimmungen erscheinen in ihren Vergegenständlichungen nicht einfach unverändert als Stimmungen, sondern als Eigenschaften mit der Rolle erregender Reize.

Und diesen Schritt tut am Ende Mörike dann auch, und zwar so vollständig, daß die erwachsende und erwachsene Gestalt aus allen subjektiven Verhaftungen und Verflechtungen gelöst erscheint, daß sie frei und sich selbst genug emporsteigt. Die Kraft dieser schließlichen Vergegenständlichung wirkt zurück: das Sichselbstgenugsein der Göttin, ihre Erhabenheit über alles Erschaffene und ihre leuchtende Majestät gewinnen nämlich stärksten Nachdruck durch die subjektiven Gestaltungsschritte. Gerade

das Vergebliche des Sichandrängens und das Vergebliche des leidenschaftlichen Begehrens in der Seele des Sterblichen ihr gegenüber, es hebt diese göttlichen Eigenschaften, die sie veranlassen, diesem Streben nicht entgegenzukommen, in hellstes Licht. Und so hebt sich, genau betrachtet, schon während der geschilderten zwei ersten Schritte, während welcher der Dichter anscheinend aus dem Subjektiven nicht herauskommt, majestätisch und ewig die Gottheit empor, wie ungewollt von dem Dichter, wie hinter seinem Rücken. Und das allmählich aufgetauchte Götterbild stellen dann die letzten Verse ganz rein vor uns hin:

„Dich kränkt's nicht, wie mein Herz um dich entbrennt,
Küssest im Sturz nur diese schroffen Zinken;
Du bleibest, was du warst seit Tag und Jahren,
Ohn' ein'gen Schmerz der Zeiten zu erfahren."

So hat auch diese Gottheit Ueberkreatürlichkeit und Geheimnis, wie die „Nacht" sie hatte. Bei ihr bildeten diese zwei Dinge nur den leuchtend durchscheinenden Hintergrund, auf dem das lebendigste, bunteste Leben einer Seele sich abhob, die in der Mannigfaltigkeit ihrer Züge dem inneren Auge klar sichtbar wurde; hier, bei der Natur dagegen, sind sie zum sichtbaren Wesen der Gottheit selbst geworden. Subjektives und Objektives geht da durcheinander: weil die „Natur" uns rätselhaft ist, darum scheint das ihr Wesen; und weil wir die Rätselhaftigkeit als ihr Wesen sehen, darum können wir sonst nichts von ihr aussagen, und sie wird immer mehr Rätsel und Geheimnis. Und majestätisch ist es, dieses von Geheimnis und Rätsel umwitterte Wesen.

So tritt in Mörikes „Natur" eine Göttergestalt vor uns hin, die zwar nicht so reich und tief gegliedert ist wie seine „Nacht", die aber die großen, grundlegenden Züge einer Gottheit in vollendeter Kraft und Schärfe in ihrem inneren Bau aufweist. Das sehnsüchtige Ich des Dichters, aus dem sie erwuchs, bleibt zwar sichtbar, aber, wo es auch immer bildend auftritt, da trägt es aufs wirksamste zur Verstärkung ihres inneren Gestaltungscharakters bei.

Ganz freilich erreicht die „Natur" Mörikes nicht einen vollen, tiefen Klang des ganz Irrationalen, des Geheimnisses im Sinne des Mysteriums, wie das bei seiner „Nacht" der Fall ist. Es bleibt hier doch ein wenig mehr ein Fragen nach Rätsellösungen, das sich zum Rätselwesen des Gottes vergegenständlicht, und ein wenig mehr von dem Rätselwesen eines Gottes, in dem man nicht ruht als in seiner Unendlichkeit, sondern für das man in Sehnsucht eine Lösung finden möchte.

Diese Gestalt der „Natur" war schon fünf Jahre vor dem „Besuch in Urach" in einer keimhaften (oder, wenn man will, zusammengedrängten) Ausprägung in Erscheinung getreten. Die ersten fünf Verse[1]) der aus dem Jahre 1823 stammenden handschriftlichen Fassung des Gedichtes „Der junge Dichter" sind, sozusagen, die kurze Formel für alles, was Mörike in der Natur erlebt. Die Verse lauten nach Rudolf Krauß:

---

[1]) Nach K. Fischers Zählung vier Verse, s. Fischer² S. 59.

„Jetzo sind die ernsten[1]) Tage,
Wo der wundersam verschloßne
Rätselgeist selbst der Natur,
Der im Nebelgrau des Herbstes
Wehmutsvollen (unsichtbaren) Ganges schreitet,
Nun mit tief und süßen Tönen
An die morgenfrische Seele
Leise anzuschlagen scheinet[2])".

„Der verschloßne Rätselgeist": das ist die Stimmung, die das Grunderlebnis beschreibt; „der verschloßne Rätselgeist": das ist auch genau alles, was für den Dichter das Wesen der „Natur" ausmacht.

Nie läßt diese geheimnisvolle, sich dem Sterblichen entziehende Seele der Gottheit das Sterbliche schmerzhaft drängende Suchen und Begehren los. Nie aber findet die Leidenschaft ihr Ziel. Das heißt aber, diese mythische Gestalt ist weit weniger ästhetisch-dichterisch, sondern sie nähert sich vielmehr in der Art ihrer Entstehung tatsächlich primitiven Mythen, wie sie in der reinen Volksphantasie emporkeimen. Für die „Nacht" war ein solches Begehren des Ichs ausgeschaltet: wie die Göttin nicht der Kreatur, so schien auch die Kreatur nicht der Göttin zu bedürfen. Hier dagegen ist plötzlich fast etwas wie eine ganz primitive Mythologie. Das gibt dieser mythischen Gestalt die starke Unmittelbarkeit, die den Betrachter von ihrem Anblick ähnlich stark ergriffen sein läßt wie von der „Nacht". Trotz des geheimnisvoll rätselhaften Schleiers, der sie umgibt, und der ihr Wesem mehr zu verhüllen als zu entdecken scheint, gewinnen wir doch das sichere Gefühl, als sei hier das Innerste der „Natur" erschlossen worden, als sähen wir in das Herz dessen hinein, „was die Welt im Innersten zusammenhält". An dieser Stelle wandelt sich dann das geheimnisvoll Rätselhafte wiederum zum Mysterium, zum Wesenszuge der Gottheit selbst, der aus tiefster unbekannter Tiefe herquillt.

Zusammenfassendes über die Mythologie der inneren Form.

Ueberblicken wir die Gesamtheit der Gestaltungen, die wir Mörikes Mythologie der Lyrik, seiner Mythologie der inneren Form, zurechnen, so drängt sich die Tatsache auf, daß fast jede einzelne von ihnen auf einer anderen Stufe der Entwicklung steht, daß fast jede einzelne von ihnen einen anderen Grad und eine andere Richtung ästhetischer Einfühlung zeigt. Von einfachster mythischer Beseelung an, die wie nur leise angehaucht erscheint („Gesang zu zweien in der Nacht"), geht es über stärkste derartige Schaffensergebnisse, die sich fast der pseudoprimitiven Mythologie nähern („Nachts"), schließlich zu solchen Gestalten, die aus Schauen und Fühlen zugleich geboren, einheitlich und in sich geschlossen emporsteigen. Diese Gestalten erscheinen entweder als Geschenk eines glücklichen künstlerischen Einfalles über das Wesen eines Dinges, —

---

[1]) Fischer[2] S. 59 hat statt „ernsten" „ersten", was mir aber ziemlich undichterisch und unbedeutend erscheinen würde. Fischer ist überhaupt im ganzen wenig zuverlässig; vergl. Maync Mörike I S. 408 Anm.

[2]) Euphorion S. 1107.

worin die Gefahr liegt, daß sie zum dichterischen Bilde werden („Tag und Nacht") — oder sie wirken wie die reine, vollkommene Erschließung von dinglichen Wesenheiten. Durch jede dieser Stufen und Arten der Mythologie der inneren Form aber gewinnt Mörikes Lyrik das ihr eigentümliche plastische Wesen, das sie weit abrückt von dem, was die malerisch-musikalische Stimmungskunst der Romantiker schuf. Auch hier in der Lyrik sehen wir, wie in der Mythologie der Epik, eine Verwandtschaft Mörikes mit Goethe, dessen Gedichte ebenso einem festen plastischen Schauen ihr Dasein und Sosein danken.

Verschmelzung der zwei Mythologieen Mörikes in seinem „Gesang Weylas".

Wir stehen am Ende unserer Untersuchung. Sie zeigte uns, daß Mythologie eine große Rolle spielt, sowohl in Mörikes Epik wie auch in seiner Lyrik; sie zeigte uns, daß jede dieser zwei Mythologieen ihren ganz eigenen, der Dichtart entkeimenden und entsprechenden inneren Bau hat, der sie nicht nur gradmäßig, sondern auch artmäßig von der anderen scheidet; sie zeigte uns im einzelnen die Beschaffenheit jeder der zwei inneren Bauarten.

Ehe wir abschließen, müssen wir noch ein Gebilde Mörikescher Phantasie genauer betrachten, das mir eine eigenartige Verbindung, eine eigenartige Verschmelzung der zwei Mythologiearten darzustellen scheint. Es ist der „Gesang Weylas" [1]).

Der Titel schon, der dieses Lied in den Sagenkreis von Orplid hineinstellt, der es der mächtigen Schutzgöttin der Hauptstadt in den Mund legt, er macht es äußerlich zu einem Bestandteile der pseudoprimitiven Mythologie. Aber damit ist die Zugehörigkeit dazu keineswegs erschöpft, sondern vielmehr nur erst angedeutet. Immer bleibt das Gefühl in uns lebendig, daß hier die Göttin ihr Orplid besingt, ihr „Land, das ferne leuchtet". Diese Tatsache verleiht dem Liede einen besonders elementaren Wesenszug. Uns klingt aus ihm die gleiche geheimnisvolle Bezogenheit und das gleiche geheimnisvolle Leben entgegen, wie aus Märchen, aus Sagen und aus Legenden. Eine mächtige Göttin sieht mit mütterlich gütigem Blicke auf ihre Stadt und auf deren Schönheit, von der Könige durchschauert und in die Kniee gezwungen werden.

Selbst wenn wir das Gedicht uns ganz persönlich zu eigen machen als symbolischen Ausdruck für das Ideal, für die Schönheit, die dem Auge und der Sehnsucht aus fernsten Fernen in göttergleicher Unsterblichkeit emportauchen: es bleibt dem ersten Sinne nach zunächst doch ein Weyla-Lied und damit viel stärker mythisch gefärbt als etwa das Preislied auf Orplid, das wir in Ludwig Bauers „Heimlichem Maluff" finden. Dieses Preislied, eine der reifsten und reinsten Schöpfungen Bauers, kann uns ebensowohl selbständig vollgültiger Ausdruck sein für alles das, was das Wort „Orplid", zum Symbol geworden, uns Modernen umschließt:

---

[1]) Mörike I S. 74.

„Orplid, sey tausendmal und abertausendmal gegrüßt! Vom Himmel
Wardst Du herabgesenkt zu dieser Erde,
Und Wayla lächelte, daß rings die Wellen
Erschauerten wie vor dem Morgenroth,
Und unsichtbare Ketten binden Dich
Hoch an den Sitz der Götter. Sterbliche
Vermögen nicht Dich zu zerstören;
Wenn sie sich um Dich lagern, wenn die Völker
Sich wider Dich zusammenrotten, wenn
Das Schwert gewetzt schon wird an Deinen Felsen:
Dann hast Du Zuflucht bei den Himmlischen,
Du fährst hinauf zu ihnen, und die Wolken
Umhüllen flatternd Dich wie ein Gewand". (Bauer S. 236.)

So klar und maßgebend mythische Vorstellungen und Beziehungen hier auch hervortreten mögen: in dem Augenblicke, wo wir Quiddros Lied als den angemessenen Ausdruck ansehen eigener Welt- und Lebensanschauung, in dem Augenblicke erweicht sich das Mythische und verliert seine ausgesprochene Bedeutung. Das Mythische verleiht hier zwar den Bildern besondere Kraft und Anschaulichkeit, aber es geht an sich in dem ganzen symbolisch Ausgedrückten mit auf, ohne daß es für sich eine besondere Bedeutung beanspruchte.

Anders ist das in Mörikes Lied. In ihm haben wir ein einheitlich zusammenhängendes Stück lebendiger pseudoprimitiver Mythologie vor uns: das Lied einer Göttin (— das allerdings unser eigenes Lied werden kann). Die Tatsache, daß es immer der Gesang Weylas bleibt, bringt es mit sich, daß wir eine mythische Einheit haben und einen Zusammenhang der mythischen Einzelbestandteile, die Bauers Lied nicht aufweist. Wieder gewinnt damit eine Schöpfung Mörikes die starke Objektivität, auf die wir schon mehrmals hinweisen konnten.

Von Orplid singt Weyla, von Orplid singt der Dichter. Und dieses geliebte Land, dieses „Zauber-Lilar" [1]), es liegt nicht als fertiges Naturding vor uns: als Götterkind sehen wir es vielmehr erst im Liede selbst vor uns emporwachsen aus Schauen und Fühlen Weylas, die sich dem Eindrncke seines Wesens hingibt, aus Schauen und Fühlen des Dichters. In strahlender Schöne enttaucht es dem Meere, und sein von majestätischem Glanze umleuchtetes Haupt ragt in den Himmel der Götter. Könige sind seine Wärter, und Sterbliche beugen sich in Ehrfurcht seiner Herrlichkeit.

Das ist zweifellos Mythologie der inneren Form. Der Dichter erschließt das tiefste Wesen eines von ihm gefühlsmäßig Erlebten, und das Ergebnis dieser Vergegenständlichung ist das gewaltige, Erde und Himmel umspannende Götterkind Orplid.

Die Bewahrung dieses Götterkindes in der Sintflut, wie sie die Orplidsage erzählt, stellten wir schon mit der Rettung Ulmon-Noahs zusammen [2]). Betrachten wir den „Gesang Weylas" in der Einstellung

---

[1]) Jean Paul Titan, angeführt Maync Biogr. S. 85.
[2]) Vergl. S. 41 u. Anm. 1.

auf Mythologie der inneren Form, so wird Sinn und Berechtigung unserer früheren Feststellung ohne weiteres klar.

Indem Mörike das Erleben von Orplid in die Seele der dem Orplidkreise angehörigen Göttin Weyla verlegt, verbindet er Lyrik mit Epik, Subjektives mit Objektivem, Mythologie der inneren Form mit pseudoprimitiver Mythologie zu einer Einheit. Und wie bei Mörike ein Verbinden fast nie ein Verknüpfen bleibt, sondern eigentlich immer zu einem Verschmelzen wird, so läßt sich auch hier keines der Glieder für sich greifen. In dieser Verschmelzung mäßigt die objektiv darstellende epische pseudoprimitive Mythologie den ungehemmten Fluß des subjektiven Gefühls; die im Subjektiven erwachsene lyrische Mythologie der inneren Form wiederum macht das selbständig Gegenständliche zu einem Teile der Künstlerseele selbst.

Es ist äußerst anziehend, das allmähliche Werden der einen Hauptvorstellung dieses Gedichtes zu verfolgen, das allmähliche Werden der Vorstellung vom Götterkind Orplid, und ihr langsames Zusammenwachsen mit der zweiten, mit der von Weyla. Wir sind nämlich in der glücklichen Lage, das in den Hauptpunkten tun zu können. Zwar finden wir nicht bei Mörike selbst, sondern am klarsten bei Bauer die betreffenden Schöpfungsstufen; aber wir führten schon früher aus, daß wir eine gewisse Berechtigung haben, Bauers zwei Orplid-Dramen für die Untersuchung Mörikescher Erzeugnisse gelegentlich heranzuziehen [1]). Wir mögen uns denken, daß ein Schaffensverlauf Bauers hierhergehörige Vorstellungen mit denen Mörikes umschließt, daß in der Seele Mörikes, ehe sie den „Gesang Weylas“ schuf, Gestaltungen lebendig waren, die den Bauerschen glichen, und die dann mit dem Mörikeschen Endergebnis im Verhältnis der Vorstufen zum Vollendeten standen. Wir setzen deshalb hier die Bauerschen Vorstellungen ein. Wissen wir doch bei der früher bereits geschilderten Entstehungsart der ganzen Orplidwelt nicht [2]), wie viel oder wie wenig von diesen Vorstellungen Mörikes tatsächliches geistiges Eigentum sein mag.

Die einfachste und keimhafteste Form der Götterkindvorstellung für Orplid scheint mir in den Worten enthalten zu sein, die in „Der letzte König von Orplid“ Kollmer nach der Auslieferung des Götterbuches an den König spricht:

„. . . . Die Insel zittert rings,
Sie hüpfet wie ein neugebornes Kind
In den Windeln des Meers!“ [3]).

Das gleiche findet sich in „Orplids letzte Tage“, wo der Sonnengott Sur dem Gotte des Regenbogens, Lollid, aus dem heiligen Buche vorliest: „Dem Sur und seinen Brüdern ward beschieden ein kleines Land, das liegt mitten im Meere, und ist lustig anzusehen, gleichwie ein neugebornes Kind“ [4]). Das ist zunächst nichts als ein Vergleich, den man kaum personifizierend nennen könnte, und der noch weniger mit dem

---

[1]) S. S. 37 Anm. 2.
[2]) Ebd.
[3]) Mörike II S. 137 Z. 21—23.
[4]) Bauer S. 359.

Bereiche des Mythischen etwas zu tun hat. Es liegt Verselbständigung vor in der Form eines glücklichen einfallsmäßigen Bildes, wie wir sie bei mythischen Beseelungen Mörikes besprachen. Das vergleichbare und verglichene Bild kann einem anderen weichen oder auch selbst Anwendung auf einen anderen Gegenstand finden, da es ja nicht dem erfühlten Wesen der Erscheinung entsprang. So sagt z. B. im „heimlichen Maluff" Harmilla, auf den Niwris=See blickend:

„ . . . die Wasser sind athemlos, sie schlafen stille wie
Ein Kind".[1])

Und eine ähnliche Vorstellung kann zugrunde liegen, wenn es im ersten Drama von Kriegern im Seesturm heißt:

„ . . . wir,
Vom Meer geschaukelt wie in einer Wiege"[2]).

Allmählich gewinnt dann aber die Vorstellung des Kindes für das dem Dichter unmittelbar nahe Wesen Orplids mehr als nur bildlichen Sinn und mehr als nur bildliche Bedeutung. Orplid ist nicht mehr nur „wie ein Kind" schlechthin: Orplid ist das nie genug zu preisende „Kind des Himmels"[3]), das „parteiisch" begünstigte „Schoßkind" der Götter[4]); von ihm heißt es:

„Orplid sey unantastbar, unverwüstlich,
Der Götter Eigenthum, ihr liebstes Kind"![5])

Während so eine Verbindung des „Kindes" Orplid zu den Göttern, zunächst im allgemeinen, hergestellt wird, ist die Kindesvorstellung selbst allmählich und unbemerkt von der Bedeutung eines einfallsmäßigen Bildes fortgerückt hin zur Mythologie der inneren Form.

Allmählich knüpft sich dann diese Vorstellung mit der einzelnen Gottheit der Weyla zusammen. Das Sichherabsenken Orplids vom Himmel auf diese Erde erfüllte das Herz der Göttin mit stiller Freude:

„ . . . . vom Himmel
Wardst Du herabgesenkt zu dieser Erde,
Und Wayla lächelte, daß rings die Wellen
Erschauerten wie vor dem Morgenroth".

Das ist fast wie die Freude der Mutter am Kinde, das ist fast das still anbetende Lächeln der mädchenhaften „Madonna im Rosenhag" des Francesco Francia in der Münchener Pinakothek. Und wie eine Mutter um ihr Kind, so sorgt und ängstigt sich die Göttin um die Insel. So ist ein weiterer Schritt getan hin zur Mythologie der inneren Form: das Wesen Orplids ist, von den Himmlischen, namentlich von Weyla aus, gesehen, im Verhältnis zu ihnen das des geliebten, umhüteten, umsorgten Kindes.

---

[1]) Bauer S. 231.
[2]) Ebd. S. 350.
[3]) Ebd. S. 237.
[4]) Ebd. S. 235.
[5]) Ebd. S. 239.

Im Schlußgliede der ganzen Entwicklung aber ist das Wesen Orplids an sich zu dem einer selbständig in sich geschlossen ruhenden Gottheit neben anderen Gottheiten geworden. Und diese selbständige, in sich geschlossen ruhende Göttergestalt Orplid, die im „Gesang Weylas" vor uns emporsteigt,

„wie der Menschen so der Götter
Liebster Liebling . . . ."[1])

ist sie, und sie heischt und erfährt von Sterblichen alle Ehrfurcht und alle Liebe, die einem Götterkinde zukommen. In dem Schlußgliede der Entwicklung aber ist auch die Beziehung der zwei wirksamen Hauptvorstellungen (Götterkind Orplid und Weyla) erst als Verschmelzung vollendet: es ist hier zu der inhaltlichen noch eine äußerliche Beziehung hinzugetreten, die Tatsache nämlich, daß Weyla Orplid besingt.

Auch Bauer hat in „Orplids letzte Tage" schon einen Gesang Weylas, der eine gewisse letzte Vorstufe zu Mörikes Gedicht bildet. Während der junge Held Görthja mit der Geliebten, der Strömung des Wayla-Flusses folgend, über den Niwris rudert, werden die Fluten unruhig, und „aus Süden" erklingt eine unheimlich-heimliche „Stimme":

„O schönes Orplid, du!
Mein Wellenkind!
Wie so ganz in Ruh'
Deine Gassen sind!"[2])

Und halb in Angst, halb in Freude, ruft Auwil aus:

„Dies ist, wie wenn es Wayla sänge".[3])

Das ist der Keimpunkt für die innere Gestaltung gerade in Mörikes „Gesang Weylas".

Bauers „Stimme aus Süden" singt Muttersorge und Mutterleid. Bei Mörike stehen Orplid und Weyla freier, selbständiger, nebeneinander, unbeschadet aller Liebe der Göttin zu ihrem „Lieblingskind"[4]). Diese Liebe aber kommt nur in der einmal angewendeten Anrede „Kind" unverhüllt zum Ausdruck. Und obwohl wir alles darin klingen hören, was sorgende und geängstete, freudige und jubelnde Muttergüte nur immer einschließen und am geliebten Kinde erleben mag: diese Muttergüte selbst ist doch so keusch und herb, so still und innerlich, daß sie sich selbst ganz über dem Kinde vergißt und nur andächtig dessen Schönheit und Göttlichkeit besingt, wie Maria, da sie das Kind anbetet.

So wird der „Gesang Weylas" — bei Bauer die ergreifende Klage der Mutter um den Verlust des Kindes — zum Bilde und zur Gestalt dieses Kindes selbst, dessen ewige hohe Schönheit Götter ergreift und Menschen durchschüttert. Das Verhältnis Weylas zu ihm gestaltet sich nicht im Liede ganz oder teilweise vor unseren Augen herauf, sondern es

---

[1]) Mörike I S. 89 Z. 65 f. „Die Herbstfeier".
[2]) Bauer S. 367.
[3]) Ebd.
[4]) Nolten S. 104 Z. 13.

bildet gewissermaßen den cantus firmus, der immer durchklingt, und den das Gedicht mit seinen Vorstellungen und mit seinen Bildern von Orplids Wesen und Herrlichkeit als die selbständige Melodie umspielt. Mörikes Gesang der Orplidgöttin, entsprungen aus der tiefsten sehnsüchtigen Einfühlung des Dichters, er kann eine innere Lebenswahrheit darstellen, die für jeden Menschen gilt, und die ihn über sein Ich hinaushebt in die reinen Höhen, wo „oben in des Lichtes Fluren" wandelt „göttlich unter Göttern die Gestalt".

Wie Mörikes edelste Sagen einer „Idealisierung" entgegenkamen, so geschieht es also auch hier in seinem vielleicht eigenartigsten und reifsten Gedichte, daß dem Sichhineinversenkenden ein geheimer symbolisch erfaßter Sinn darin entgegenleuchtet, der ins Uebersinnliche, Ueberrationale hineinführt; dort lebt in unvergänglicher Wirklichkeit und in sieghafter Schönheit die Fülle des Ideals, und vor ihm „beugen sich Könige, die" seine „Wärter sind".

Schluß. Bedeutung der beiden Mythologieen für Stil und Gehalt Mörikescher Kunst und für die Dichtkunst überhaupt.

Mörikes Mythologie in seiner Epik, Mörikes Mythologie in seiner Lyrik: was ist sie, und was bedeutet sie für seine Kunst? Was ist sie, und was bedeutet sie für die Kunst überhaupt und damit schließlich für uns, die Genießenden?

Ganz klar hat unsere Untersuchung dargetan, einen wie ungeheuer großen Raum Mythologie in Mörikes Dichtung einnimmt. Dieser unbestreitbaren Tatsache gegenüber erscheint ein Urteil, wie es Ebner ausspricht[1]), einfach unbegreiflich. Es ist — trotz der Romantiker — in dieser Hinsicht kaum ein Dichter, Eichendorff etwa ausgenommen, mit Mörike zu vergleichen. Denn Lenau z. B. dichtete „zu sehr aus seiner Zeit und aus persönlichen Mißverhältnissen heraus"[2]); er tauchte die Natur in die düstere Farbe seiner Seele, anstatt daß die Natur für ihn eine eigene gewann.

Mythologie jedoch ist Plastik und Objektivität. Das beides aber ist gerade das Besondere an Mörikes Epik und Lyrik; die trotz aller dichterischen Bereicherung treu bewahrten Gebilde der pseudoprimitiven Mythologie und das reine Gefühlsvergegenständlichen in den Schöpfungen der Mythologie der inneren Form: sie sind es gerade, die seiner Kunst dieses Gepräge verleihen. Wir haben in Mörikes Dichtung — auch in seiner Lyrik — die reinste Objektivität bei stärkster Subjektivität vor uns: sie ist eine Kunst, die ganz herausgeboren ist aus restloser Hingebung an ihre Gegenstände, und die doch gerade überwältigend stark den Atem einer einzigartigen Persönlichkeit fühlen läßt. Alle Märchen, Sagen und

---

[1]) a. a. O. S. 37.
[2]) Mayne Biogr. S. 273.

Legenden sind uns hineingetaucht in diese Persönlichkeit und, aus ihr herauswachsend, besonders lieb und vertraut; aber Freuden und Schmerzen, Erschütterungen und Heiligungen des Dichters, sie entgehen, in die Stille und erhabene Majestät geheimnisvoller Göttergestalten hineingeformt, der Gefahr, uns allzu nahe anzurühren als nur ganz individuelle Erlebnisse eines ganz individuellen Einzelwesens, sie entgehen diesem künstlerischen Mangel, der sich in der Lyrik unserer Tage nur allzu breit macht.

Ihren Ursprung aber gewinnt alle Mythologie bei Mörike in jedem Falle[1]) aus naivem Ernsterleben. So gebiert sich, wie in der mythisch geformten Phantasie der ewig schöpferischen Volksseele, das Reich des Märchens, der Sage, der Legende, das Reich der Zaubermenschen, Dämonen und Götter in ihrem Tun und Leiden; so gebiert sich die Welt verkörperter Geheimnisse und Heiligkeiten. Der Gedanke der Romantiker von der „Erhebung der bewußtlos und notwendig schaffenden Poesie des naturdichtenden Geistes zu freier und bewußter Kunst"[2]), mit dessen Verwirklichung der Mensch auf der Stufe des Ideals zur Natur zurückkehren sollte[3]), hat hier in Mörike seine Erfüllung gefunden. Er ist dadurch zu einem „Bindeglied" geworden „zwischen Antike und Moderne"[4]). Die Romantiker selbst, aus der individualistischen und gedanklichen Form ihres Geistes heraus, konnten den Weg zu der geforderten idealen Natur nicht finden, sondern auch im Mythus ergriffen sie das Selbstspaltungsergebnis des menschlichen Geistes, den Logos; in Mörike aber, der einem Krystall gleich, die Dinge rein und stille durch sich hindurchscheinen ließ, gestaltete sich die Kunst von selbst zur Natur. Verklärt jedoch in der Reinheit einer schlechthin künstlerisch harmonischen Persönlichkeit steht diese Natur vor uns, zur Höhe des Ideals geläutert, allem Widersinnigen und Krampfhaften fremd.

Fragen wir aber, was diese Mythologie für einen Wert darstelle für die Kunst und schließlich für uns, die Genießenden, so ist die Antwort darauf eigentlich schon gegeben. Denn die Kunst bedeutet Bereicherung unseres anschaulichen Verhältnisses zur Welt[5]); die Kunst bedeutet das dem Religiösen nahe verwandte Reich der Irrationalitäten, der mystischen Selbstwerte, das Reich der Ewigkeiten und Heiligtümer. Durch Mörikes von Mythologie erfüllte Dichtung aber rauscht in breitem Strome der Glanz aller dieser Dinge, und über ihr weht ein Hauch, schauernd von dem „Frieden, der höher ist als alle Vernunft".

---

[1]) Ganz vereinzelte Ausnahmen wurden besprochen.
[2]) Strich S. 55.
[3]) Ebd.
[4]) Lissauer S. 497.
[5]) Ludwig Volkmann „Naturprodukt und Kunstwerk" 2. Aufl. Dresden o. J. S. 33.

Verzeichnis der erwähnten und besprochenen Dichtungen und dichterischen Personen[1]).

[1]) Die in „" gesetzten Titel beziehen sich auf Gedichte.

II. Versdramen und Prosastücke.

III. Personen.

Lebenslauf.

Ich, Ilse Märtens, ev.-luth. Bekenntnisses und preußischer Staatsangehörigkeit, wurde geboren am 24. Juni 1892 in Lüneburg als Tochter des Sparkassendirektors Otto Märtens und seiner Frau Auguste, geb. Napp. Ich besuchte die Höhere Mädchenschule meiner Vaterstadt und 2½ Jahre lang das damit verbundene Lehrerinnenseminar. Im Herbst des Jahres 1910 trat ich in die „Städtische Studienanstalt der realgymnasialen Richtung" in Hannover ein, an der ich im Februar 1913 die Reifeprüfung bestand. Meine Studienjahre verbrachte ich in Berlin (Wintersemester 1913/14 bis Sommersemester 1914), Göttingen (Wintersemester 1914/15 bis Wintersemester 1915/16) und Marburg (seit dem Sommersemester 1916).

Ich beschäftigte mich hauptsächlich mit literarhistorischen, germanistischen, theologischen und englischen Studien. —

Meinem verehrten Lehrer, Herrn Geh. Regierungsrat Professor Dr. Elster möchte ich meinen herzlichsten Dank aussprechen für das Wohlwollen und das Interesse, mit denen er diese meine Arbeit immer begleitet hat.